

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

Donación simbólica, donación siniestra:
aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Juan José Burguera Rozado

Director

Jesús González Requena

Madrid, 2015



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

TESIS DOCTORAL

DONACIÓN SIMBÓLICA, DONACIÓN SINIESTRA.
APORTACIONES SOBRE EL CINE DE FANTASÍA Y EL
CINE FANTÁSTICO

Juan José Burguera Rozado

DIRECTOR

Jesús González Requena

Junio 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y

PUBLICIDAD II

TESIS DOCTORAL

**DONACIÓN SIMBÓLICA, DONACIÓN SINIESTRA. APORTACIONES
SOBRE EL CINE DE FANTASÍA Y EL CINE FANTÁSTICO**

Juan José Burguera Rozado

DIRECTOR

Jesús González Requena

Junio 2015

Resumen	11
Abstract	15
Introducción.....	19
I. Primera parte: La donación simbólica en el relato	37
1 La donación en el cuento maravilloso ruso	41
1.1. La morfología del cuento	41
1.2. Las funciones de la donación en el cuento.....	45
1.3. Los personajes de la donación.....	52
2 La donación en la aventura mitológica del héroe.....	53
2.1. La aventura del héroe	53
2.2. La ayuda sobrenatural	55
3 La donación en el esquema narrativo de Greimas	59
3.1. Los modelos de transformación	59
3.2. La donación en el esquema narrativo canónico	61
3.3. Destinador, destinatario y contrato	63
4 La donación en la teoría del relato	65
4.1. La problemática del relato.....	65
4.2. Tiempo y causalidad	68
4.3. La estructura del relato	70
4.4. El relato simbólico.	71
4.5. El eje de la donación.....	72
5 Los niveles de la donación	76
5.1. La donación en el enunciado narrativo	77
5.2. La donación en la enunciación	79
5.3. La donación simbólica	81
II. Segunda parte: Fantasía, fantástico y donación.....	85
1 La naturaleza de la fantasía.	88
1.1. Lo maravilloso.....	89
1.2. Lo <i>no</i> problemático.....	93
2 Fantasía y donación: tendencias teóricas del siglo XXI.....	96
2.1. Tendencias teóricas en los estudios de la fantasía en el siglo XXI.....	98
2.2. La presencia de la donación en la fantasía de aventuras	101

2.3.	La donación en la fantasía actual	106
3	La donación fallida, lo fantástico	109
3.1.	Angustia y sentido	109
3.2.	Realidad y causalidad	112
3.3.	La donación fallida	116
III.	Tercera parte: Metodología.....	121
1	El análisis textual	124
2	Objeto de estudio.....	128
2.1.	Criterios de selección	128
2.2.	Grupos de análisis	130
3	Aclaraciones adicionales	138
IV.	Cuarta parte: Análisis textual	141
1	Consideraciones previas al análisis	143
1.1.	Secuencias analizadas	143
2	Big Fish.....	145
2.1.	El comienzo del relato, un pez en un interior oscuro.	145
2.2.	El relato del padre	158
2.3.	Primera conversación padre-hijo	184
2.4.	Segunda conversación padre-hijo	211
2.5.	El chamán	229
2.6.	El valor de lo simbólico	238
2.7.	Epílogo: Will padre	262
3	El laberinto del fauno	270
3.1.	El relato de Ofelia.....	270
3.2.	Primera visita al laberinto	285
3.3.	La huida del ogro.....	337
3.4.	Última visita al laberinto. Sacrificio, muerte y sentido	348
4	La vida de Pi.....	395
4.1.	La ausencia del padre.....	395
4.2.	El lugar del padre	410
4.3.	El encuentro con lo real	424
4.4.	La realidad y un relato de fantasía	466
V.	Quinta parte: La donación simbólica en el cine de fantasía	535
1	La estructura de la donación simbólica en el cine de fantasía.....	538
1.1.	Fases de la puesta en escena de la donación simbólica	539

1.2.	La estructura de la donación simbólica en el cine de fantasía	541
1.3.	Cuadro resumen de las fases de la puesta en escena de la donación simbólica en los grupos de análisis A y B	548
2	Aportaciones a partir de la estructura de la donación	549
2.1.	La donación simbólica en el cine de fantasía del siglo XXI	549
2.2.	La deriva siniestra	567
2.3.	Cuadro resumen de las fases de la puesta en escena de la donación <i>siniestra</i> en el grupos de análisis C.....	575
3	Lo maravilloso y lo fantástico.....	576
3.1.	La ausencia del donante como eje de lo fantástico	579
4	El devenir de lo maravilloso en el siglo XXI	582
VI.	Conclusiones	585
VII.	Bibliografía	597
1	Bibliografía teórica	599
2	Bibliografía sobre las películas analizadas	605
VIII.	Filmografía	607
1	Películas de fantasía del siglo XXI	609
2	Películas fantásticas	614

Agradecimientos

A Jesús González Requena por sus consejos, paciencia y trabajo incansable. Esta tesis no hubiera sido posible sin su apoyo y entusiasmo, en ocasiones mayor que el mío propio.

A Antonio Rodríguez Almodóvar, María Nikolajeva y Lucía Solaz Frasquet por su amabilidad atendiendo mis contactos directos sin presentación ni aviso previo.

A Edgar y Myriam por su ayuda y su amistad incondicional.

A la tribu de Pepito Piscinas por sus aportaciones para hacer la lista de películas más exhaustiva posible.

A mis compañeros de ilitia, mis amigos del Wine Meeting y a Yenny sin cuyo apoyo hubiera sido imposible sacar todo el tiempo necesario para llevar a cabo este trabajo.

A Pili y a mi abuelo, que no han podido ver el resultado final. Allá donde estéis también sois parte de esto.

A mis padres por lo que me han dado, tanto, que un hijo nunca puede terminar de agradecerlo.

A Israel por su compañía en todo este camino.

A Teresa por su calor, amor y todo lo demás.

A mis hijos, Marina y Mikel, espero que algún día leáis esto, me entendáis un poco mejor y os entren ganas de leer mucho más para seguir soñando.

Resumen

Esta tesis analiza en un grupo de películas de fantasía y fantásticas la donación del relato entendida como la acción de un narrador que ofrece a un oyente un relato maravilloso que le ayude a conseguir cierto sentido a su experiencia vital, del mismo modo que un padre relata cuentos a sus hijos para ayudarle a afrontar los conflictos humanos básicos.

La investigación viene justificada por la proliferación de propuestas argumentales que ponen en escena la donación así concebida en los largometrajes más modernos de ambos géneros.

Esta proliferación queda enmarcada por el auge del cine de fantasía desde los inicios del siglo XXI, momento a partir del cual este tipo de películas adquieren protagonismo en las salas de cine hasta convertirse en el género más destacado del cine comercial norteamericano en la última década. El auge tiene su origen en la formalización científica del pensamiento reinante que ha dado lugar al descrédito de todo relato mítico. En este contexto el espectador actual siente el deseo de exceder los límites de la sociedad tecnológica y racional para situarse en espacios de aventuras y peripecias donde sea posible desplegar los conflictos básicos de lo humano.

Con este punto de partida la tesis estudia la puesta en escena de la donación de un relato como camino para profundizar en aquellos elementos específicos del cine de fantasía actual que, en tanto que constitutivos de su naturaleza maravillosa, dibujan cierto ámbito de lo humano y lo misterioso hacia el que el espectador se siente atraído.

A partir de este planteamiento inicial y de la intención de emplear una metodología de trabajo centrada en el análisis textual, se han seleccionado para su estudio una serie de películas de fantasía que entrelazan un argumento *realista* con uno maravilloso proponiendo en su desarrollo reflexiones sobre la propia naturaleza del género de la fantasía en una suerte de metalenguaje. Y, en la misma medida, dado que estas películas ponen en escena a un protagonista en un mundo realista que asiste a un relato de fantasía, sus creadores están plasmando en cada

largometraje ciertas reflexiones sobre la relación que el espectador actual tiene con los relatos maravillosos.

En la primera parte de la tesis se desgana el ámbito teórico escogido recorriendo la evolución del concepto de donación desde sus inicios en los estudios de Vladimir Propp donde se describe como una función de los personajes, pasando por los trabajos de Joseph Campbell y Algirdas Julien Greimas quien sitúa la donación y la prueba como núcleo de su esquema narrativo canónico, hasta llegar al trabajo de Jesús González Requena donde la donación es uno de los ejes constitutivos de la estructura del relato mítico y maravilloso. Basándonos en el trabajo del teórico español se establecen dos niveles de la donación: la donación en el enunciado y la donación en la enunciación. La donación en el enunciado está compuesta, a su vez, por dos dimensiones: la destinación -como resultado de las funciones de mandato y prohibición ejercidas por el destinador- y los objetos -puestos en juego por el destinador mediante las funciones de transferencia del medio mágico y la sanción de la victoria-. Por su parte, en el nivel de la donación en la enunciación, el destinador, en el desempeño de sus funciones como tal, lleva a cabo, también, una labor como narrador en tanto que cuenta al destinatario el recorrido narrativo que ha de realizar.

El corpus teórico de referencia se completa en una segunda parte en la que se repasan los trabajos de un conjunto de investigadores de la fantasía y lo fantástico que relacionan ambos géneros y proponen las diferencias entre los elementos constitutivos de lo simbólico y lo siniestro en los relatos de lo imposible.

El cuerpo central de esta tesis aborda el análisis textual detallado de tres películas de fantasía en las que se pone en escena la donación de un relato: *Big Fish* (*Big Fish*, Tim Burton, 2003), *El laberinto del fauno* (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006) y *La vida de Pi* (*The Life of Pi*, Ang Lee, 2012). El análisis se focaliza en estas tres películas debido a las trayectorias de sus creadores en el género de la fantasía y por el hecho de que escogieran estos argumentos como muestra de su interés personal en la tematización del género.

En los tres largometrajes se analizan detalladamente un número limitado de secuencias que se ambientan en un mundo primario y en las que se describe el acto de la donación que recibe el protagonista y cómo se resuelve dicha donación en el desenlace de cada largometraje.

Del análisis realizado se deduce cierta estructura en fases que está presente en la puesta en escena de la donación en las tres películas señaladas. La estructura está compuesta de las siguientes fases: angustia, acto de la Donación, enfrentamiento, reconstrucción y la donación fructifica.

A partir de la estructura de la donación definida se establecen dos nuevos grupos de análisis. El primer grupo está compuesto por películas de fantasía del siglo XXI que incluyen un argumento realista y otro maravilloso desarrollados en paralelo. En el trabajo con este grupo se demuestra la pertinencia de la estructura de la donación propuesta y se analizan las características específicas de cada una de las fases, así como las diferentes variaciones encontradas. En este grupo de largometrajes la donación del relato -articulada de acuerdo a las fases propuestas- termina fraguando como donación simbólica, gracias a lo cual, sus protagonistas, superan la situación de angustia inicial y consiguen una promesa de sentido para su existencia.

El segundo grupo de análisis está compuesto por films fantásticos de las últimas décadas que presentan un doble argumento que entrelaza una historia realista con una historia fantástica. En este grupo se demuestra un fracaso de la donación debido a la ausencia de un destinador válido lo que lleva al protagonista a inventar o delirar la existencia de dicha figura desencadenando una donación siniestra. De este modo se produce una deriva del relato fabulado hacia lo siniestro, en lugar de hacia lo maravilloso, provocando la destrucción física o mental del protagonista.

Finalmente, se desarrolla el trabajo llevado a cabo con estos dos grupos de análisis deduciendo una posible relación entre los géneros de la fantasía y lo fantástico basándonos en la presencia, o ausencia, en sus argumentos de un destinador válido capaz de realizar una donación al protagonista. En el caso de la fantasía la presencia del destinador hace posible que lo imposible se conforme como simbólico y, por lo tanto, maravilloso. En el caso del fantástico la ausencia del destinador imposibilita que lo imposible se sustente como simbólico derivando en siniestro.

Palabras clave

Cine, relato, estructura, donación, género, fantasía, fantástico, simbólico, siniestro, destinador, destinatario.

Abstract

This thesis analyses by taking a group of fantasy and fantastic films, the concept of donation of the story, understood as the narrator's action to offer the spectator a marvelous story that helps him achieve some meaning to his vital experience, like a father would do by telling stories to his children in order to help them to confront the basic human conflicts.

The research comes justified by the proliferation of plot proposals which portray the donation conceived like this in most modern films of both genres.

This proliferation is framed by the boom of fantasy films since the beginning of the 21st Century, from which time these type of films have gained prominence in the movie theatres to become the leading genre of American mainstream cinema in the last decade.

This rise has its origin in the scientific formalisation of the prevailing way of thinking, which has caused the discredit of every mythical story. In this context the contemporary spectator experiences the desire of surpassing the limits of the technological and rational society, to orientate oneself in a space in which eventful journeys and adventures take place, that offer the possibility of unfolding the basic conflicts of the human being.

From this starting point this thesis studies the depiction of the donation of a story as a way to deepen those specific elements of the contemporary fantasy cinema that, by being constituted as marvelous, portray a certain domain of the human and the mysterious, to which the spectator feels attracted to.

Following this initial approach and with the attempt of using a work methodology centred on the textual analysis, a series of fantasy films have been selected for studying, which link a realistic story line with a magical one, creating in this way a sort of metalanguage by suggesting in their development, reflections around the fantasy genre's own nature. At the same time, by depicting a protagonist in a realistic world who participates in a fantasy story, its creators are capturing in each of them, some thoughts about the relationship that is established between the contemporary spectator and magical stories.

In the first part of the thesis we will analyse thoroughly the chosen theoretical approach, by tracing the evolution of the concept of donation from its origins in Vladimir Propp's work, in

which the donation is described as the characters' function; going through to Joseph Campbell and then Algirdas Julien Greimas' work, whom situates the donation and the test as the core of his canonical narrative schema, to arrive at Jesus Gonzalez Requena by whom the donation is one of the constitutive axes of the structure of mythical and magical stories.

Based upon the Spanish theoretician we will proceed to establish two levels of donation: the donation in the enunciated and the donation in the enunciation. The former is composed in turn of two dimensions: the destination – as a result of the functions of command and prohibition practiced by the sender – and the objects – placed at stake by the sender, through the transferential functions of the magical means and the sanction of victory. For its part, at the level of the donation of the enunciation, the Sender, by carrying out his functions as such, also performs a narrator role as he tells the receiver the narrative journey he has to make.

The theoretical corpus we use as reference is completed in the second part of the thesis in which we will go through some works around the fantasy and the fantastic genres, made by a group of researchers. In these works they relate both genres and propose differences between the elements that constitute the symbolic and the sinister in these stories about the impossible.

The main part of this thesis tackles the detailed textual analysis of three fantasy films in which the donation of the story is portrayed: *Big Fish* (*Big Fish* by Tim Burton, 2003), *Pan's Labyrinth* (*Pan's Labyrinth* by Guillermo del Toro, 2006), *The Life of Pi* (*The Life of Pi* by Ang Lee, 2012). The analysis focuses on these three films because of the trajectory of its creators within the fantasy genre, and also because of the choice of this type of plot by them, as a result of their interest in this particular genre.

In the three feature films we are going to analyse a limited number of sequences that are set in a primary world, in which the act of donation that the protagonist receives is described, as well as how such donation is resolved in the ending of each film.

From the analysis made we are going to deduce some sort of structure in phases which is present in the scene of donation in the three indicated films. The structure is composed of the following phases: anguish, act of Donation, confrontation, reconstruction and the fructified donation.

From the defined structure of the donation we are going to establish two new groups of analysis. The first group is composed of fantasy films from the 21st Century that include both a

realistic plot and a magical one developed in parallel. By working with this group of films we show the pertinence of the proposed structure of the donation, and we analyse the specific characteristics of each phase, as well as the different variations we have found. In this group of films, the donation of the story – articulated according to the established phases – finishes forging itself as a symbolic donation, thanks to which, its characters overcome the initial anguish and obtain a promise of meaning to their existence.

The second group of analysis is based on fantastic films of the last decades that present a double story line, that intertwines a realistic story with a fantastic one. In this group of films is demonstrated a failure in the donation, due to the absence of a valid sender, which forces the protagonist to invent or hallucinate the existence of such a figure, with the result of triggering a sinister donation. This way we witness a drift of the story towards the sinister instead of going towards the marvelous, provoking the physical or mental destruction of the protagonist.

Finally, from the work done with this group of films we will deduce a possible relation between the two genres, the fantasy and the fantastic one. In order to do this, we will focus on the presence or absence in their plots of a valid sender, who is capable to realise a donation to the leading character. In the case of the fantasy films, the presence of the sender makes possible that the impossible becomes symbolised, and hence the story orientates itself towards the magical side. In the case of the fantastic films, the absence of the sender makes not possible the symbolisation of the impossible, making the film develop as a sinister story.

Keywords

Cinema, story, structure, donation, genre, fantasy, fantastic, symbolic, sinister, sender, receiver.

Introducción

No hay ni ha habido jamás en parte alguna
un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos
humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos
relatos son saboreados en común por hombres de
cultura diversa e incluso opuesta¹

En el trabajo de búsqueda y selección de largometrajes de fantasía para el estudio del género, se hizo evidente cierta proliferación de obras contemporáneas que ponen en escena la narración de un relato maravilloso. Estas películas muestran el interés que tiene para sus personajes contar y recibir relatos de fantasía y, por lo tanto, parecen idóneas para investigar la naturaleza de los mismos.

Pero, además, esta proliferación suscita una pregunta que se ha convertido en el hilo conductor de todo el trabajo posterior. ¿Por qué esta insistencia de las películas más modernas del género en poner el acento en el acto de la donación del relato?

I

A lo largo de la década de los años 80 del siglo pasado comenzó a producirse cierto auge de la literatura de fantasía anglosajona que manifestaba una estrecha relación con la mitología

¹ BARTHES, Roland "Introducción al análisis estructural de los relatos" en NICCOLONI, Silvia (comp.), *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977. Traducido por Beatriz Dorriots, p. 65.

celta y escandinava, los relatos de caballerías y los cuentos de hadas. Previamente, a lo largo de todo el siglo XX habían proliferado diferentes muestras de literatura fantástica: autores como Tolkien, Leiber, Vance, Úrsula K. Leguin o C.S. Lewis centraron sus creaciones en este tipo de literatura, pero siempre fue un fenómeno marginal por lo que a la acogida del público se refiere.

Sin embargo, en los años 80 el género de la fantasía se asoma a las listas de los libros más vendidos, los lectores empiezan a demandar obras de los autores antes señalados así como una gran cantidad de nuevos títulos como la serie de la *Dragonlance* y *La Espada de Joram* (ambos de Margaret Weis y Tracy Hickman), la trilogía *Añoranzas y Pesares* de Tad Williams, la infinidad de novelas bajo el nombre *Los Reinos Olvidados*, *El Señor del Tiempo* de Louise Cooper, *La Rueda del Tiempo* de Robert Jordan e incluso obras de fantasía hilarante como la saga de *El Mundo Disco* de Terry Pratchett. El consumo de este tipo de novelas se extendió entre el público juvenil pero, con el paso de los años, ha terminado siendo relevante también entre el público adulto, fruto, probablemente, del envejecimiento paulatino de aquellos adolescentes de los años 80. En cualquier caso, el auge comercial de este género continúa produciéndose en las generaciones posteriores de adolescentes y los lectores del siglo XXI consumen hoy más que nunca este tipo de literatura (desde *Harry Potter* hasta *Eragón*, pasando por los numerosos éxitos de Laura Gallego en España).

Por su parte, el género de la fantasía en el ámbito cinematográfico ha alcanzado el éxito comercial con cierta demora. No será hasta el comienzo del siglo XXI cuando la fantasía comienza a tomar verdadero protagonismo en las salas de cine. De hecho, el auge del género entre el público se ha disparado hasta convertirse en el género más destacado del cine comercial norteamericano en la última década. Como señala David Butler:

Not only have fantasy films in the 2000s enjoyed major box-offices success but there has also been belated recognition from the film industry that fantasy is not just a vehicle for special effects and merchandising opportunities targeted at a juvenile audience. At the 2004 Academy Awards, *The Return of the King* (2003), the final instalment of Peter Jackson's sequence of films based on Tolkien's *The Lord of the Rings*, won all eleven of the awards that it was nominated for.²

² BUTLER, David, *Fantasy Cinema*, Wallflower Press, Londres, 2009, p. 5.

Los espectadores acuden al visionado de propuestas cinematográficas de fantasía e incluso la crítica generalista, que hasta este siglo consideraba la fantasía como un género menor, ha comenzado a valorar este tipo de propuestas. Según Butler:

On the Surface, fantasy film would indeed appear to be experiencing something of a golden age.³

El cambio producido es significativo: la tibia acogida de las películas de fantasía de los años 80 ha dado paso al éxito apabullante de la trilogía de *El Señor de los Anillos*, la serie de *Harry Potter*, *Las Crónicas de Narnia* y una larga lista de títulos que copan las carteleras desde el comienzo del siglo XXI. Esta tendencia se ha comenzado a manifestar también más allá de las fronteras de Hollywood:

The resurgence has not been limited to Hollywood. In France, where, as Guy Austin observes, the emphasis on directors over genres has meant that, despite notable contributions from filmmakers such as Georges Méliès, Jean Cocteau and Georges Franju to Jean-Jacques Beneix, Luc Besson and Leos Carax “The fantastic has been perceived as an principally Anglo-Saxon form” (2008:143), since “around 2000, a new generation of fantasy filmmakers has sprung up” (2008:144) with films such as *Le Pacte des loups* (*The Brotherhood of the Wolf*, 2001) “triumphant proof that the French fantasy film has finally come back to life”.(2008:164)⁴

Además de en Francia, el cambio se puede observar también en los países del este de Europa y en Japón donde las producciones de Hayao Miyazaki han alcanzado gran repercusión nacional e internacional. De modo generalizado, el cine de fantasía está obteniendo un auge de público y crítica sin precedentes en la historia más allá de casos aislados como *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) . La última prueba de esta pujanza, todavía ascendente, la podemos encontrar en el fenómeno social que ha surgido a partir de la emisión de la serie *Juego de Tronos* basada en las novelas homónimas de George R. R. Martin.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p.6.

II

A la luz de estos datos surge una pregunta que es en buena medida el embrión del que nace nuestro trabajo ¿Qué hay en el cine de fantasía que atrae masivamente al público del siglo XXI?

En primera instancia es posible argumentar que las campañas de imagen y mercadotecnia de las grandes distribuidoras son las que han impulsado este auge. Pero las grandes inversiones de las productoras responden a una demanda del público que reclama este tipo de películas. Podemos convenir con Susan Napier que:

In the last few years, fantasy in general has roared back into a prominent place in popular culture.⁵

Este lugar prominente en la cultura popular ha puesto de manifiesto:

A global hunger for fantasy.⁶

El hombre postmoderno tilda de evasión a las obras de fantasía, sin embargo, hay algo en las películas del género que hace que jóvenes y adultos de todo el mundo acudan masivamente a su encuentro.

En su recopilación de artículos sobre los libros y películas de aventuras *Misterio, emoción y riesgo*, Fernando Savater se plantea la cuestión en términos similares:

Y la pregunta que uno se hace ante todo esto es: ¿por qué?

¿Cuáles son las razones de esta vuelta a fórmulas narrativas anacrónicas? ¿Por qué se recupera el pasado en detrimento del futuro y dentro del género narrativo más agresivamente moderno surgen con fuerza inusitada los esquemas más arcaicos? ⁷

El propio Savater pone en cuestión las respuestas a esta pregunta comúnmente aceptadas por el público en general y buena parte de la corriente intelectual reinante:

Pudiera despacharse la cuestión atribuyendo sin más el fenómeno a un infantilismo reaccionario que retorna a los modos absurdos de las viejas novelas de caballerías. Después

⁵ NAPIER, Susan, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation* citado en BUTLER, David, *Fantasy Cinema*, op. cit., p.6.

⁶ *Ibid.*

⁷ SAVATER, Fernando, *Misterio, emoción y riesgo*, Ariel, Barcelona, 2008, p. 229.

de todo, el precedente de las novelas de caballerías es muy útil y se le desentierra periódicamente para dar cuenta de cualquier prototipo de novela popular, sea Tarzán o Sherlock Holmes; en este caso, la presencia de espadas, brujas y raptadas princesas hace la presunción un poco más verosímil. A mi juicio, este tipo de consideraciones no explica nada: el hombre necesita historias, ya lo sabemos, quiere argumentos y maravillas, riesgos y proezas, tanto en el siglo XV como en el IV antes de Cristo o en el XXI: considerar esto como algo infantil es incomparablemente más ingenuo que la ingenuidad misma que pretende denunciar, a poco que hagamos caso a los psicoanalistas.⁸

Al calificativo de infantilismo en referencia a la fantasía se añade, con frecuencia, el de evasión con connotaciones similares. Sin embargo, ante este tipo de planteamientos, Savater cree que el auge de la fantasía surge como una reacción frente al pensamiento científico reinante en occidente que provoca la atrofia del ámbito de lo humano:

¿No es ahora cuando la ciencia ha instaurado una especie de *tradición hacia adelante* que codifica todo lo que podemos esperar dentro de la repetición, cada vez más refinada pero fundamentalmente idéntica, de los mismos paradigmas de racionalidad, formalización, desmitificación, mensurabilidad, etc.? ¿Y no es aquí y ahora cuando un hiperdesarrollo de las funciones intelectuales, más centradas en el cálculo que en el sueño, ha ido acompañando de una disminución de la voluntad activa, independiente y antigregaria, plenamente *física* del hombre?⁹

Frente a este presente postmoderno donde la racionalidad impera, el autor español considera que el hombre actual está buscando algo que él denomina como “*experiencias del espíritu*”¹⁰. Bajo este punto de vista lo que incita al espectador hacia el género de la fantasía sería:

El deseo de conocer aventuras fabulosas y peripecias que agiganten la talla de lo humano y el esplendor misterioso de la existencia.¹¹

Para Savater, lo misterioso y lo humano serían aquellos elementos que el espectador busca inconscientemente en los relatos maravillosos para explorar inquietudes que no encuentran expresión en la formalización racionalista del pensamiento actual que deja sin “*espacio vital a la iniciativa humana*”¹². Savater defiende que para experimentar la verdadera magnitud de lo

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*, p. 231.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*, p. 230.

humano, el hombre contemporáneo se ve abocado a recuperar narraciones con formulaciones pasadas:

En el pasado indeciblemente remoto, francamente legendario, podemos proyectar con anhelo retrospectivo las imágenes de hombres de voluntad fuerte y cuerpo bien adiestrado, creadores enérgicos de su destino. Ciertamente, se hallan sometidos a las fuerzas suprahumanas de la magia y lo sobrenatural, pero esos poderes, por grandes que sean, son esencialmente *afines* a lo que el hombre es y pueden ser doblegados acudiendo a recursos éticos, lo que nunca cabe hacer al enfrentarse con máquinas [...] Y es que las grandes brujerías, los monstruos ctónicos y los dioses antropófagos funcionan todos con el mismo combustible que nosotros: la voluntad que elige entre el bien o el mal, el arrojo o la cobardía, la solidaridad o el crimen. Podemos medirnos con ellos porque, a fin de cuentas, provienen del mismo principio de libertad del que estamos hechos.¹³

En las obras pertenecientes al género de la fantasía, como descendientes directos de mitos y leyendas, se despliega un espacio donde los héroes, los *creadores enérgicos de su destino* pueden desarrollarse y constituirse en esa promesa para lo humano que el hombre necesita hoy en día más que nunca, en estos tiempos en los que la iniciativa humana tiene dificultades para estar presente:

Las historias de “espada y brujería” quizá encierren, como he apuntado antes, la sospecha de que el futuro se va ahogando en la coraza inexorable de lo necesario, mientras que el pasado, menos pródigo en racionalidad instrumental, se convierte en reducto de la liberación sin trabas que anhela la fantasía. Si se quiere, esta moraleja primaria puede estimular quizá el combate presente por un porvenir emancipado, donde la lucha ética no se vea ahogada por la prótesis técnica.¹⁴

Según Savater, el auge comercial de la fantasía en la actualidad no obedece a una supuesta infantilización de los espectadores o un deseo de evasión. Toda la evasión que el espectador del cine de fantasía buscaría es la necesaria para exceder los límites de la sociedad tecnológica y racional y situarse en espacios donde sea posible desplegar los conflictos de lo humano. Unos espacios donde desafiar a ese “*universo inhumano*”¹⁵ al menos por un instante:

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 231.

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

Pero se consigue al menos el aplazamiento durante el cual los protagonistas creerán poder ser felices y comer perdices. No es una simple ilusión ingenua, sino el resultado de una sabiduría que conoce la importancia insuperable de conquistar mediante el coraje terreno y alivio.¹⁶

En las reflexiones de Savater encontramos una explicación para el éxito comercial de la fantasía en el siglo XXI. El filósofo español enumera aquello que el hombre encuentra en su visita a los territorios de la fantasía, el siguiente paso consistiría en indagar acerca de los aspectos *concretos* -verbales, sintácticos, semánticos o de otra índole- que se despliegan en los relatos de fantasía para conformar aquello que el espectador contemporáneo demanda.

III

Se establece así el punto de partida de esta tesis: tratar de profundizar en aquellos elementos específicos del cine de fantasía que, en tanto que constitutivos de su naturaleza maravillosa, dibujan cierto ámbito de lo humano y lo misterioso que atrae al espectador actual.

Este planteamiento sugiere la necesidad de considerar la relación que el espectador tiene con los elementos que articulan lo maravilloso en los films del género. Sin embargo, esta segunda vertiente de nuestro punto de partida requeriría considerar otros ámbitos teóricos tan alejados del nuestro como la psicología o la sociología.

Afortunadamente, en los prolegómenos de nuestro trabajo nos hemos encontrado con dos particularidades de las obras de fantasía contemporáneas que hacen posible abarcar nuestro punto de partida por completo centrándonos únicamente en el ámbito del análisis textual.

En primer lugar, a diferencia de lo que ocurría con las obras maravillosas clásicas -como las leyendas y cuentos de hadas- las películas de fantasía actuales incluyen, cada vez más, cierto grado de *autoconsciencia*, cierto grado de auto-reflexión, que hasta estas últimas décadas se daba únicamente en el ámbito de lo fantástico. Remo Cesarani lo expresa así en relación a lo fantástico:

¹⁶ *Ibid.*

Es una característica constante en la literatura fantástica en general, la presencia de declaraciones de intenciones, reflexiones teóricas sobre las experiencias relatadas, definiciones de género, notas introductorias, observaciones y comentarios de los narradores, esparcidas aquí y allá a lo largo del relato. Lo fantástico es, entre los demás modos y géneros literarios, uno de los más claramente autoconscientes.¹⁷

Este tipo de aproximación de los autores de lo fantástico se ha extendido al género de la fantasía en los últimos años, en un camino iniciado por el propio Tolkien quien desarrolló un gran número de ensayos sobre las leyendas clásicas y la fantasía. Gracias a esta autoconsciencia presente en algunas obras del cine de fantasía actual es posible encontrar largometrajes en cuyo argumento sus autores reflexionan acerca de la propia naturaleza de lo maravilloso.

En segundo lugar, en nuestras indagaciones preliminares nos hemos encontrado con una cierta proliferación de películas de fantasía contemporáneas que ponen en escena a un protagonista situado en un mundo realista semejante al del espectador actual, que asiste -de un modo u otro- a la narración de un relato maravilloso de concepción clásica que se despliega en un segundo hilo argumental. En este tipo de películas, ambos hilos argumentales -el realista y el maravilloso- se entrelazan a lo largo de la narración y, en numerosos casos, la narración del relato maravilloso termina por tener consecuencias para el protagonista en su realidad. Estas propuestas temáticas dan como resultado unas obras que ponen en escena de un modo manifiesto la *autoconsciencia* sobre el género a la que antes aludíamos.

Gracias a estas dos particularidades hemos podido seleccionar una serie de películas de fantasía que entrelazan un argumento *realista* con uno maravilloso proponiendo, inevitablemente, reflexiones sobre la propia naturaleza del género de la fantasía en una suerte de metalenguaje. En la misma medida, el hecho de que estos largometrajes pongan en escena a un protagonista en un mundo realista que asiste a un relato de fantasía conlleva que sus creadores están plasmando, a su vez, ciertas reflexiones sobre la relación que el espectador actual tiene con los relatos maravillosos.

De este modo, hemos definido unos grupos de estudio concretos -expuestos en detalle en la parte tercera de esta tesis- en los que se puede observar cómo se pone en escena cierta relación

¹⁷ CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Visor Dis., Madrid 1999, p. 74.

entre un espectador contemporáneo y un relato maravilloso al que asiste, basándonos en un trabajo de análisis textual.

IV

Una vez establecidos los grupos de estudio era necesario acotar la investigación identificando qué aspectos de los largometrajes escogidos podrían ser analizados para obtener respuestas a las preguntas planteadas. En un primer momento parece lógico optar por el estudio de determinados aspectos temáticos: los elementos simbólicos canónicos de la fantasía, sus maravillas y sus mundos. Éste es, al fin y al cabo, el camino seguido por numerosos teóricos actuales como Walters, Nikolajeva o Mendlesohn y el propio Tolkien, para quien la definición de lo maravilloso sólo depende:

De la naturaleza de *Fantasia*: el Reino Peligroso mismo y el aire que sopla en ese país.¹⁸

Un trabajo de este tipo se hubiera concretado en una aproximación similar a la que propone la mitología comparada. Pero el estudio de los elementos que conforman los mundos de fantasía, además de mostrar una diversidad de formas más grande que en el caso del mito, resulta insatisfactorio para entender mejor los resortes místéricos de este tipo de textos.

La siguiente alternativa de estudio pasaba por continuar la senda marcada por Todorov y teóricos posteriores, quienes estudian los aspectos verbales, sintácticos y semánticos del género. Pero tanto Todorov como muchos de los estudiosos del género, se decantan por profundizar en el género de lo fantástico y centran sus esfuerzos en estudiar tanto la respuesta del espectador ante lo sobrenatural, como aquellos elementos que desencadenan la incertidumbre, la subversión o la transgresión en los textos fantásticos y, por lo tanto, prestando menor atención a los elementos propios de la fantasía.

La tercera vía, por la que finalmente nos hemos decantado, se aleja de las tendencias habituales en el estudio del género en la actualidad para retomar un planteamiento que ya había sido aplicado al ámbito de lo maravilloso: el estudio de la morfología del cuento maravilloso ruso

¹⁸ TOLKIEN, J.R.R., "Sobre los cuentos de hadas" en *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Madrid, 1998, p. 140.

acometido por Vladimir Propp, quien identificó una estructura cronológica de funciones de los personajes del cuento como característica común a todos los cuentos maravillosos. El trabajo de Propp fue pionero y en su estela se sucedieron una gran cantidad de estudios en diversos ámbitos como la antropología, la lingüística o la semiótica, que finalmente han dado lugar a las teorías del relato actuales, en las cuales fundamentamos esta tesis.

Para entender los motivos que nos han llevado a decantarnos por esta vía como ámbito teórico para el análisis del tipo de películas de fantasía que hemos escogido es necesario anticipar un breve recorrido por los estudios de Propp y algunos de los teóricos posteriores que desarrollaremos con amplitud en la primera parte de esta Tesis.

Como tendremos ocasión de ver, en el estudio de Vladimir Propp *Morfología del cuento maravilloso*¹⁹ destaca el grupo de funciones que conforman la donación del objeto mágico: la prueba para el héroe, su reacción y su recompensa²⁰. La importancia capital de esta terna de funciones en el cuento maravilloso termina por demostrarse cuando Propp resume el periplo del héroe de este modo:

Ya hemos aludido anteriormente al hecho de que la trama del cuento maravilloso contiene una desgracia [...] Esta desgracia debe ser superada y generalmente se consigue hacerlo mediante un medio mágico, que cae en manos del protagonista.²¹

Varias décadas después, Algirdas Julien Greimas, a lo largo de varias de sus obras fundamentales, desarrolla un trabajo deductivo a partir de la morfología de Propp en el que reduce las funciones de Propp a categorías sémicas elementales salvo en un caso: la lucha, que aparece como elemento constitutivo de una secuencia diacrónica que Greimas denomina prueba, compuesta de un contrato (A) una lucha (F) y consecuencia (c) - que relacionamos directamente con la terna de funciones de la donación de Propp- y que Greimas sitúa como:

El núcleo irreductible que da cuenta de la definición del relato como diacronía.²²

Esta deducción lleva al teórico francés a identificar nuevas manifestaciones de pruebas en la morfología proppiana y termina por definir un narrativo canónico que estaría constituido en el eje sintagmático como una regularidad que:

¹⁹ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 2011 (13ª edición)

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1998 (6ª edición) p. 69.

²² GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1973, p. 313.

Más que la sucesión de las 31 funciones (mediante la cual define Propp el relato oral, sin que se vean claros sus principios lógicos de disposición) es la iteración de tres pruebas - cualificante, decisiva y glorificante-.²³

Partiendo de esta argumentación, que Greimas desarrolla extensamente en su *Semántica Estructural*, el teórico termina por situar las tres pruebas del esquema narrativo del siguiente modo:

Las tres pruebas del sujeto se encuadran, por así decirlo, en un nivel jerárquicamente superior merced a una estructura contractual: una vez establecido el contrato entre el Destinador y el Destinatario-sujeto, éste pasa por una serie de pruebas para cumplir los compromisos asumidos y se encuentra, al final, retribuido por el propio Destinador que, de este modo, aporta también su contribución contractual.²⁴

A partir de las aportaciones de Propp y Greimas, el profesor Jesús González Requena en su obra *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*²⁵ propone una teoría del relato en la que la donación juega un papel determinante. En esta teoría, González Requena propone un modelo denominado “estructura del relato simbólico” que:

Se configura en torno a dos ejes: el de la Donación y el de la Carencia, y consta de cuatro actantes: el Destinador, el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo. Cada uno de esos ejes determina, a su vez, su propio motivo relacional: la Tarea por una parte y el Objeto de deseo por otra. Y así, el conflicto narrativo se despliega simultáneamente en términos de carencia/posesión y de deber.²⁶

Para González Requena el relato simbólico engloba tanto al relato mítico como al cuento maravilloso, de modo que es posible aplicar este modelo estructural del *relato simbólico* para analizar las películas de fantasía. De hecho, como tendremos ocasión de demostrar, el eje de la donación resulta capital en la configuración de la propia naturaleza maravillosa de cada largometraje.

Este modelo postulado por González Requena es adecuado para el estudio de *cualquier* relato maravilloso y no sólo para las películas de fantasía que hemos seleccionado y cuyas

²³ GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos; Madrid, 2006, p. 275.

²⁴ *Ibid.*, p. 276.

²⁵ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2007 (2ª Edición)

²⁶ *Ibid.*, p. 553.

características principales ya hemos expuesto. Sin embargo, el trabajo del teórico español continúa su desarrollo tomando en consideración un ámbito de la donación: la donación en la enunciación, que sus antecesores no habían identificado y que se revela como particularmente idóneo para nuestros grupos de estudio, veamos cómo.

En la estructura del relato simbólico las acciones del héroe protagonista encuentran su sentido *“en tanto preconformado narrativamente por la tarea otorgada”*²⁷ gracias a la donación del destinador:

Dar la tarea al sujeto es anunciar y esbozar el relato que le aguarda, prefigurar -y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su peripecia narrativa.²⁸

El acto de la donación comparece así también como un acto de enunciación, el destinador *“da, al sujeto, un relato y, en tanto lo hace, le otorga una promesa: le promete que hay un relato para él”*.²⁹

Para González Requena esta enunciación del destinador es equivalente a la que lleva a cabo el propio narrador del relato simbólico -el padre que relata cuentos a sus hijos, el chamán que narra los mitos de su tribu-:

Después de todo, las funciones del Destinador y las del Narrador se confunden, a la vez que la estructura de la Donación se nos descubre como la inscripción, en el plano del enunciado narrativo, del plano de la enunciación. Pues resulta finalmente evidente que cuando la figura del Destinador se hace explícita en el relato cobra necesariamente la forma de Narrador: dar la tarea al sujeto es anunciar y esbozar el relato que le aguarda, prefigurar -y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su peripecia narrativa.³⁰

Así pues, el destinador en el desempeño de sus funciones dentro del cuento maravilloso lleva a cabo una función narradora. De modo que tanto el narrador mítico como el padre que narra cuentos a sus hijos tienen una presencia que *“queda inscrita en el espacio simbólico del cuento, a través de la figura del Destinador”*³¹ de este modo:

²⁷ *Ibíd.*, p. 527.

²⁸ *Ibíd.*, p. 528.

²⁹ *Ibíd.*, p. 546.

³⁰ *Ibíd.*, p. 528.

³¹ *Ibíd.*, p. 551.

El acto mismo de contar el cuento desvela su estatuto de donación: el narrador paterno dona al niño el cuento como el Destinador dona al sujeto la tarea.³²

Recordemos ahora que las películas que hemos escogido para nuestro análisis incluyen un argumento en el que un narrador *cuenta* al protagonista -situado en un mundo primario similar al nuestro - un relato de fantasía y, por lo tanto, estos largometrajes remedan una narración mítica del tipo que acabamos de mencionar. Bajo esta consideración, las películas que vamos a analizar ponen en escena una donación en la enunciación de similares características a la que propone González Requena.

Por todo ello, pensamos que el análisis textual detallado de unas películas que ponen en escena la narración de un relato de fantasía, a través del prisma teórico de la donación en la enunciación, puede resultar particularmente provechoso para desgranar algunos de los elementos constitutivos de lo maravilloso en la actualidad.

Una vez expuesto el interés de esta tesis, la naturaleza del objeto de estudio y los motivos de la elección del ámbito teórico, estamos en condiciones de exponer nuestra **hipótesis de trabajo: el cine de lo maravilloso moderno tiende a poner en escena -y a reflexionar acerca de- el acto de donación en la enunciación, sobre el que se estructura el género en su versión clásica.**

Partiendo de esta hipótesis, realizamos un análisis textual detallado de algunas películas del género para desentrañar cómo se pone en escena dicha donación de un relato en cada largometraje. Basándonos en este análisis, trataremos de deducir una estructura común a todos ellos que posteriormente habremos de validar, demostrando su presencia en un grupo de análisis más amplio y analizando las excepciones y particularidades en cada obra.

IV

El planteamiento de tesis hasta aquí expuesto es suficiente para acometer la aproximación al género de la fantasía en el cine actual de acuerdo a nuestras intenciones iniciales. Sin embargo,

³² *Ibid.*

en el curso de nuestra investigación se ha puesto de manifiesto una derivación de nuestro trabajo que no formaba parte del punto de partida inicial pero que, dada las evidencias encontradas, no hemos podido pasar por alto ni posponer para futuros trabajos.

En el trabajo de análisis textual realizado sobre la puesta en escena de la donación de un relato en las películas de fantasía escogidas hemos constatado que la donación se resuelve satisfactoriamente conformándose como simbólica para el protagonista, otorgándole así la promesa de un sentido para su experiencia vital y sus acciones. Esta confirmación, aun siendo previsible, abre nueva interrogación acerca de cómo se articula la puesta en escena de la donación de un relato cuando dicha donación no se resuelve satisfactoriamente. La búsqueda de una respuesta para esta pregunta se aleja de las pretensiones iniciales de nuestro trabajo pero nos permite ofrecer una mirada más amplia sobre la temática abordada.

Con este propósito, hemos acometido el análisis textual de un nuevo grupo de películas en las que se propone un argumento que incluye la donación de un relato pero en las que la donación resulta fallida. La búsqueda de una serie de películas de estas características nos ha llevado más allá del ámbito de la fantasía para adentrarnos en el ámbito de lo fantástico, dado que sólo en este nuevo género hemos sido capaces de encontrar largometrajes que pusieran en escena la donación de un relato que fracasara en su propósito, dando lugar a una suerte de donación *siniestra*. Este hallazgo ha hecho necesario ampliar el ámbito teórico inicial para incorporar, en la parte segunda de la tesis, el repaso de una serie de autores que establecen relaciones entre los géneros de la fantasía y lo fantástico, a partir de las cuales proponemos dialéctica entre ambos en función de cómo despliegan la donación las obras de cada género.

Con la incorporación de este segundo ámbito teórico y el trabajo de análisis realizado sobre este nuevo grupo de análisis compuesto por películas pertenecientes al género de lo fantástico, nos hemos planteado una segunda hipótesis de trabajo: **la diferencia entre una obra de fantasía y una obra fantástica se puede explicar en función de la fructificación o el fracaso de la donación contenida en su argumento.**

El planteamiento de trabajo y las hipótesis planteadas hacen necesaria una estructura concreta para la tesis, que hemos anticipado parcialmente, y que ahora recogemos ordenadamente: en primer lugar abordamos un recorrido histórico por los trabajos teóricos que han tratado la donación en el relato, en segundo lugar, situamos el estado de la cuestión del estudio de la donación en relación a las investigaciones de los géneros de la fantasía y lo fantástico, en tercer lugar, exponemos nuestra metodología de trabajo acorde a los conceptos teóricos previos, en cuarto lugar, realizamos un análisis detallado de películas emblemáticas del género de la fantasía bajo las coordenadas teóricas y metodológicas expuestas y, en quinto lugar, exponemos la estructura de la donación deducida del análisis, estudiamos cómo se pone en escena en un grupo más amplio de obras de fantasía y analizamos cómo varía la estructura de la donación en el ámbito de las obras fantásticas.

La primera parte, por lo tanto, tiene el propósito de exponer las principales aportaciones históricas a la definición de la donación del relato. Para ello está compuesta de cinco capítulos. El primer capítulo recorre, brevemente, la *Morfología del cuento* de Propp, centrándose en las reflexiones del teórico ruso acerca de las funciones específicas de la donación y de los personajes, en tanto que esferas de acción, que llevan a cabo dichas funciones. El segundo capítulo revisa el estudio de la aventura del héroe en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, en particular, el apartado que estudia cómo el héroe recibe su ayuda mágica. El tercer capítulo se ocupa de la reducción que Greimas hace de la morfología de Propp y de cómo, para el teórico francés, las pruebas constituyen el esquema narrativo canónico en base a la estructura contractual que determinan destinador y destinatario. El cuarto capítulo repasa la revisión crítica que González Requena realiza de los trabajos de Lévi-Strauss y Greimas sobre las aportaciones de Propp y expone la teoría del relato del teórico español. El quinto capítulo profundiza en los niveles de la donación establecidos por González Requena en su teoría del relato y termina recogiendo la definición de donación simbólica.

La segunda parte pretende relacionar el concepto de donación con los géneros de la fantasía y lo fantástico repasando las teorías clave en la definición de los mismos a lo largo de tres capítulos. El primer capítulo revisa la categorización clásica de Todorov de los géneros de lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, para situar los géneros de la fantasía y lo fantástico en el ámbito de este trabajo. A continuación exponemos la revisión que Ana María Barrenechea hace de la propuesta de Todorov. El segundo capítulo recorre el tipo de aproximaciones al género de la fantasía de los teóricos de referencia en la actualidad, profundizando en los trabajos de Maria

Nikolajeva y Antonio Sánchez-Escalonilla para encontrar relaciones de los estudios del género con la donación. El tercer capítulo repasa algunos trabajos teóricos que reflexionan acerca de la relación entre maravilloso y fantástico considerando una serie de aspectos específicos de los relatos de ambos géneros. El capítulo finaliza con la enumeración de un conjunto de argumentos teóricos sobre una posible donación fallida en cierto tipo de relatos actuales y su relación con lo fantástico.

La tercera parte expone la metodología de análisis textual empleada en este trabajo que parte de las aproximaciones propuestas por Roland Barthes y González Requena. Posteriormente, en el segundo capítulo, se describe el objeto de estudio de esta tesis, exponiendo los criterios de selección de las películas analizadas y detallando la composición de cada uno de los grupos de análisis definidos.

La cuarta parte recoge el análisis textual detallado de algunas secuencias de las tres películas pertenecientes al grupo A de análisis. El primer capítulo recoge consideraciones previas para comprender mejor nuestro trabajo de análisis. Los siguientes tres capítulos muestran el análisis textual de algunas secuencias de *Big Fish* (*Big Fish*, Tim Burton, 2003), *El laberinto del fauno* (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006) y *La vida de Pi* (*The Life of Pi*, Ang Lee, 2012) respectivamente.

La quinta parte recoge la estructura de la puesta en escena de la donación simbólica deducida del análisis previo. Para ello, en el primer capítulo, se define la estructura de la donación encontrada en las tres películas analizadas en detalle -grupo de análisis A-. Posteriormente se demuestra la presencia de esta estructura en un segundo grupo de películas de fantasía más extenso -grupo de análisis B-. El segundo capítulo profundiza en cada una de las fases de la estructura de la donación de acuerdo al modo en el que se ponen en escena en todas las películas de fantasía analizadas. A partir de este estudio se reflexiona sobre la existencia de una estructura de la donación fallida, denominada siniestra, en un tercer grupo de análisis compuesto por películas pertenecientes a lo fantástico. El tercer capítulo recoge una serie de conclusiones sobre la naturaleza del género de la fantasía y de lo fantástico en base a cómo ponen en escena la donación.

I. Primera parte: La donación simbólica en el relato

El cuento alcanza su punto de inflexión cuando pone en manos del héroe el medio encantado. Desde ese momento se puede prever ya su fin. Entre el héroe salido de su hogar y errante “a trancas y barrancas” y el héroe que sale de la casa de la maga hay una enorme diferencia. Ahora el héroe se dirige resueltamente hacia la meta, sabiendo que llegará a ella.³³

Esta reflexión de Vladimir Propp en su detenido estudio sobre las raíces históricas del cuento, nos pone rápidamente sobre la pista de la importancia de la donación en el relato maravilloso. De hecho, en los debates teóricos posteriores a los estudios de Propp, la donación del objeto mágico adquirió mayor protagonismo, situándose como un punto crucial en las investigaciones sobre los textos maravillosos:

La lectura de la fase principal de los cuentos maravillosos, la que se refiere a la entrega del objeto mágico al héroe o heroína [...] Esa lectura produjo los más intensos debates que se recuerdan, entre los años 60-70, en torno a la situación del objeto mágico en el centro de la estructura significativa del cuento maravilloso.³⁴

Este protagonismo de la donación en los estudios teóricos sobre los textos de fantasía continuó su evolución hasta que, finalmente, las investigaciones sobre la donación han trascendido el ámbito de lo maravilloso. Teóricos como Greimas³⁵ y posteriormente González

³³ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit., p. 241.

³⁴ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2004, p. 20.

³⁵ GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Op. cit.

Requena³⁶ terminan por situar a las funciones³⁷ relacionadas con la donación en el núcleo mismo de un posible “*esquema narrativo canónico*”³⁸.

En la misma medida en la que, progresivamente, estos trabajos iban situando la donación como aspecto angular de la narratología, la propia donación ha pasado de hacer referencia a una *mera* entrega del objeto mágico, a desplegarse como una función compleja que se desarrolla tanto en el nivel del enunciado como en el nivel de la enunciación. De hecho es en este nivel, el de la enunciación, donde se sitúa la donación simbólica a la que hace referencia el título de esta tesis y sobre la cual desarrollamos el análisis textual posterior.

Esta parte va dedicado a repasar el origen y la evolución histórica de los estudios sobre la donación de Vladimir Propp, Joseph Campbell, Algirdas Julien Greimas. Este extenso recorrido finaliza con la exposición de la teoría donación en el relato de Jesús González Requena Gracias a partir de la cual proponemos dos niveles de la donación en el relato y terminamos por definir la donación simbólica tal y como la consideramos en el ámbito de este trabajo.

³⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit.

³⁷ Empleamos funciones en el sentido que definió Propp como acciones “*de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga*” y que constituyen las partes constitutivas del cuento maravilloso. Ver PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit.

³⁸ GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Op. cit. p. 275.

1 La donación en el cuento maravilloso ruso

1.1. La morfología del cuento

La *Morfología del Cuento*³⁹ que Vladimir Propp publica en 1928 es el trabajo que revoluciona el estudio del cuento popular y que termina por constituir el lugar de partida de una ingente cantidad de trabajos en los más variados ámbitos, desde la antropología, a la mitología, pasando por la lingüística o la semiótica. A pesar del tiempo transcurrido desde su publicación y las críticas de las que ha sido objeto continúa siendo hoy en día la referencia obligada de cualquier estudio de estructura narrativa.

En el primer capítulo del ensayo, Propp realiza un repaso por el estado de la cuestión y cita el trabajo de un estudioso del cuento, R. M. Volkov quien identificó quince temas en el cuento maravilloso, entre los que ya es posible identificar cierta relación con el objeto mágico, como “8. *El poseedor de un talismán*. 9. *El poseedor de objetos encantados*”⁴⁰. Pero debemos a Propp la primera identificación de la transmisión del objeto mágico como elemento constitutivo de los textos maravillosos.

Posteriormente, en este mismo apartado, el teórico ruso observa que la mayoría de los trabajos anteriores se aproximan al cuento dividiéndolo por “temas, tipos y motivos”⁴¹, divisiones que Propp encuentra ambiguas e imprecisas.

³⁹ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Op. cit. p. 80.

Si encontramos dificultades cuando se trata de la división por categorías, con la división por temas nos encontramos en el caos completo. No hablemos del hecho de que una noción tan compleja y tan vaga como la de tema, o permanece vacía, o la llena cada autor según su fantasía. Anticipemos un poco para decir que la división de los cuentos maravillosos según sus temas es en principio absolutamente imposible. También ella debe ser revisada, como la división por categorías.⁴²

Nos parece relevante citar el punto de partida en el que Propp se situaba porque encontramos semejanzas con el estado actual de la investigación teórica acerca de lo maravilloso cinematográfico, dado que una buena parte de los estudios actuales tratan de dibujar líneas de separación entre temáticas que dan lugar clasificaciones imprecisas. Términos como: fantasía épica, fantasía heroica, fantástico de aventuras, espada y brujería surgen de este tipo de aproximaciones⁴³.

En el siguiente capítulo de su obra, Propp expone su propuesta metodológica, propone el método de estudio que va a emplear en su trabajo y define las unidades constitutivas del cuento maravilloso en base a las acciones de los personajes:

En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes.⁴⁴

A estas acciones de los personajes Propp las denomina funciones y las define así:

Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.⁴⁵

Si bien esta definición es propia del teórico ruso, él mismo reconoce que es deudora de trabajos previos en otros ámbitos:

Anotemos que la repetición de funciones por ejecutantes diferentes ha sido observada hace ya tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos y creencias, pero que no ha sido por los historiadores del cuento.⁴⁶

⁴² PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit. p. 17.

⁴³ Algunos ejemplos se pueden encontrar en AGUILAR, Carlos, *La espada mágica, el cine fantástico de aventuras*, Calamar, Madrid 2006 y también en ÁLVAREZ, José Miguel, ESTAFANÍA, Óscar, GÓMEZ, Juan Carlos, GUIRAL, Antoni, HERNÁNDEZ, Jorge, MARTÍNEZ, Pau, MECA, Ana María, PARDO, Tomás, CELIS, Joaquín, *Mundos de fantasía: de Ulises a El Señor de los Anillos, un recorrido por la historia de la fantasía*, Martínez Roca, Madrid, 2004

⁴⁴ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit. p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

La aportación de Propp es la recuperación de aquellas funciones de los mitos y aplicarlas al estudio de los cuentos maravillosos poniendo de manifiesto el parentesco que tienen ambos tipos de textos para el teórico ruso que expondrá con mayor claridad en su famoso debate con Claude Levi-Strauss⁴⁷.

Partiendo de la definición de función, el formalista ruso propone cuatro tesis fundamentales:

1. Los elementos constantes, permanentes del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.⁴⁸
2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.⁴⁹
3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.⁵⁰
4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.⁵¹

Una vez expuestas sus tesis, Propp procede, en el capítulo siguiente, a enumerar las funciones de los personajes en el mismo orden cronológico en el que aparecen en los cuentos. Esta enumeración es la que constituye la “*base morfológica para los cuentos maravillosos en general*”⁵². La lista de las funciones es la siguiente:

Situación inicial α

- I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. *Alejamiento β*
- II. Recae sobre el protagonista una prohibición. *Prohibición γ*
- III. Se transgrede la prohibición. *Transgresión δ*
- IV. El agresor intenta obtener noticias. *Interrogatorio ϵ*
- V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima. *Información ζ*
- VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. *Engaño η*

⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, PROPP, Vladimir, *Polémica*, Fundamentos, Madrid, 1982 (2ª Edición)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 37.

- VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar. *Complicidad Ø*
- VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios. *Fechoría A*.
- VIII a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. *Carencia a*
- IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir. *Mediación, momento de transición B*
- X. El héroe-buscador acepta o decide actuar. *Principio de la acción contraria C*
- XI. El héroe se va de su casa. *Partida ↑*
- XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. *Primera acción del donante D*
- XIII. El héroe reacciones antes las acciones del futuro donante. *Reacción del héroe E*
- XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. *Recepción del objeto mágico F*
- XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. *Desplazamiento G*
- XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate. *Combate H*
- XVII. El héroe recibe una marca. *Marca I*
- XVIII. El agresor es vencido. *Victoria J*
- XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. *Reparación K*
- XX. El héroe regresa. *La vuelta ↓*
- XXI. El héroe es perseguido. *Persecución Pr*
- XXII. El héroe es auxiliado. *Socorro Rs*
- VIII bis. Los hermanos quitan a Iván el objeto que lleva o la persona que transporta. *(Fechoría A)*
- X-XI bis. El héroe vuelve a partir, vuelve a emprender una búsqueda *(C)*
- XII bis. El héroe padece de nuevo las acciones que le llevan a recibir un objeto mágico *(D)*
- XIII bis. Nueva reacción del héroe ante las acciones del futuro donante *(E)*
- XIV bis. Se pone a disposición del héroe un nuevo objeto mágico *(F)*

- XV bis. El héroe es transportado o conducido cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda (G)
- XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca. Llegada de incógnito O
- XXIV. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas. *Pretensiones engañosas L*
- XXV. Se propone al héroe una tarea difícil. *Tarea difícil M*
- XXVI. La tarea es realizada. *Tarea cumplida N*
- XXVII. El héroe es reconocido. *Reconocimiento Q*
- XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado. *Descubrimiento Ex*
- XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. *Transfiguración T*
- XXX. El falso héroe o el transgresor es castigado. *Castigo U*
- XXXI. El héroe se casa y asciende al trono. *Matrimonio W*

1.2. Las funciones de la donación en el cuento

Después de la exposición de su listado, Propp advierte que algunas funciones “*pueden agruparse en grupos*”⁵³ y entre los grupos que cita se encuentra el grupo que conforma la transmisión del objeto mágico:

La prueba a que el donante somete al héroe, su reacción y su recompensa (DEF) constituyen también un cierto conjunto.⁵⁴

Como tendremos ocasión de ver en el repaso de estudios teóricos posteriores, la donación considerada en su totalidad puede llegar a estar conformada por algunas funciones adicionales. Sin embargo, por el momento nos ceñiremos al trabajo de Propp y al grupo de las funciones de la donación tal y como él las sitúa.

A lo largo de su *Morfología*, el teórico ruso no llega a nombrar específicamente a la donación como el grupo de funciones angular del cuento maravilloso, a donde sí llegará en su estudio posterior de los orígenes históricos del cuento que ya hemos citado. Sin embargo, ya en la *Morfología* dedica una especial atención a la terna de funciones DEF que constituyen la

⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*

donación, atención que se plasma en la longitud y detalle de la descripción que realiza estas tres funciones, significativamente más extensa que en el resto de funciones.

En la primera función⁵⁵, *Primera función del donante D*, Propp se limita, como es el caso de la mayoría de las funciones, a enumerar las diferentes variantes de función que encuentra en el corpus analizado.

La primera variante, que denomina *El donante hace pasar al héroe una prueba (D¹)* es, a la luz de la cantidad de ejemplos que ofrece Propp, la más frecuente. De hecho, a partir de Propp esta función y sus variantes se denominarán como *Pruebas*. El resto de las variantes que describe Propp se puede considerar, sin dificultad, como *tipos* de pruebas, bien en forma de pregunta: “2. *El donante saluda y pregunta al héroe (D²)*” o bien en forma de petición “3. *Un moribundo o un muerto le pide al héroe que le haga un servicio (D³)*; 4. *Un prisionero pide al héroe que le libere (D⁴)*; 4a. *Lo mismo pero precedido de la prisión del donante (D⁴)*; 5. *Uno se dirige al protagonista pidiéndole gracia (D⁵)*; 6. *Dos personas que discuten piden al héroe que reparta entre ellos su botín (D⁶)*; 7. *Otras peticiones (D⁷)*.”⁵⁶ Tanto la pregunta como las peticiones siguen teniendo como objeto someter a *prueba* al héroe. Del mismo modo ocurre en las tres últimas variantes identificadas por Propp “8. *Un ser hostil intenta aniquilar al héroe (D⁸)*; 9. *Un ser hostil lucha contra el héroe (D⁹)*; 10. *Se le muestra al héroe un objeto mágico y se le propone un intercambio (D¹⁰)*”⁵⁷ En las tres, aunque no exista una formulación explícita, se trata de poner a prueba al héroe bien en la lucha (D⁸ y D⁹) o bien según su reacción frente a un intercambio (D¹⁰). El propio teórico ruso, en el siguiente capítulo lo declara así:

Todas las tareas cuya consecuencia es la recepción de un objeto mágico serán consideradas como una prueba (D).⁵⁸

En la segunda función⁵⁹, *Reacción de héroe E*, la descripción de Propp también se ciñe a la enumeración de las variantes que presente la función, que pueden ser reacciones positivas o negativas del héroe:

1. *El héroe supera (no supera) la prueba (E1).*
2. *El héroe responde (no responde) al saludo del donante (E2).*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

3. *Hace al muerto (o no hace) el servicio pedido (E3).*
4. *Libera al prisionero (E4).*
5. *Perdona al animal que se lo pide (E5).*
6. *Hace el reparto y reconcilia a los que regañaban (E6) [...]*
7. *El héroe realiza cualquier otro servicio. [...]*
8. *El héroe se salva de los ataques que se le dirigen haciendo que los medio que emplea para atacarle el personaje hostil se vuelvan contra él mismo. (E8) [...]*
9. *El héroe vence (o no vence) al ser hostil (E9).*
10. *El héroe acepta el intercambio, pero después utiliza la fuerza mágica del objeto contra el donante (E10)⁶⁰*

En la tercera función⁶¹, *Recepción del objeto mágico F*, es donde Propp se detiene a considerar tanto las variaciones de la función como las diferentes relaciones entre ésta y las dos funciones anteriores.

El teórico enumera, en primer lugar, los tipos de objetos mágicos que encuentra:

1. Animales (caballo, águila, etcétera)
2. Objetos de los que surgen auxiliares (el mechero y el caballo, el anillo y los jóvenes)
3. Objetos que tiene propiedades mágicas como la maza, la espada, el violín, la bola y otros muchos.
4. Cualidades recibidas directamente, como por ejemplo la fuerza, la capacidad de transformarse en animal.⁶²

Observemos cómo, a pesar del nombre escogido por Propp inicialmente, el *objeto mágico* puede ser de índole muy variada, siempre acorde al tipo de ayuda que el protagonista requerirá en un momento determinado. De modo que en este instante de la narración, cuando el héroe aún desconoce lo que ha de venir, ya quedan prefigurados tanto la cualidad o atributo que el héroe necesita adquirir o mejorar (fuerza, combate, velocidad, vuelo...) como el modo en el que deberá de afrontar el desenlace (combate, competición, huida, destrucción...). La naturaleza del objeto

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

⁶² *Ibid.*

mágico dibuja el reto que aguarda al protagonista y le asegura su superación, poniendo de manifiesto, a su vez, las limitaciones del héroe.

Las variaciones del objeto mágico así como su complejidad e importancia en el desarrollo de la narración motivaron que Propp -que ya ponía de manifiesto la condicionalidad del término *objeto mágico* en la *Morfología*- terminara por cambiar la denominación de objeto mágico por *medio mágico* o *medio encantado* en su trabajo posterior sobre el origen del cuento⁶³.

Una vez enumerados los tipos de objetos mágicos, el teórico ruso pasa a describir las formas de transmisión del objeto:

1. *El objeto se transmite directamente.* [...]
2. *El objeto se halla en un lugar indicado (F²).* [...]
3. *El objeto se fabrica (F³).* [...]
4. *El objeto se vende y compra (F⁴).* [...]
5. *El objeto cae por azar en las manos del héroe (F⁵).* [...]
6. *A veces el objeto aparece espontáneamente (F⁶).* [...]
7. *El objeto se come o se bebe (F⁷).* [...]
8. *Se roba el objeto (F⁸).* [...]
9. *Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe (F⁹)*⁶⁴

En este punto -como única excepción en todo su trabajo- Propp detiene la descripción de las funciones para profundizar en las relaciones entre las tres funciones *DEF*. En ninguna de las agrupaciones de funciones de los capítulos posteriores (ABC, MNQ) estudia las relaciones en funciones como hace en el caso del trío de la transmisión del objeto mágico. Aunque Propp no lo explicitara como tal, creemos que esta excepción demuestra la importancia capital que el teórico concedía a este conjunto de funciones entorno a la donación y, por lo tanto, a la donación en sí misma en el desarrollo narrativo del cuento.

Propp comienza su repaso a las relaciones entre las funciones *DEF* observando lo que ocurre en la relación entre D (*Primera función del donante*) y F (*recepción del objeto mágico*)⁶⁵ cuando la *reacción del héroe (E)* es negativa. De entre todos los cuentos de su corpus de estudio

⁶³ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, *Op. cit.*

⁶⁴ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, *Op. cit.* pp. 53-55.

⁶⁵ Es curioso cómo Propp en este punto en lugar de referirse a F con el nombre que él le dio “recepción del objeto mágico” y que nosotros reflejamos aquí, se refiere a F como *transmisión* trasladando el protagonismo de la recepción del objeto a la emisión por parte del donante.

sólo encuentra dos variantes de *F* cuando el héroe reacciona negativamente -en definitiva, no supera la prueba planteada en *D-*, en una de ellas, la transmisión no se produce y, en la otra, el protagonista es castigado severamente. Propp no cita los cuentos en los que encuentra estos dos casos, por lo que no podemos conocer más detalles de aquellos cuentos en los que la donación no se produce. Como tendremos ocasión de ver, parte de nuestro estudio se centra en ejemplos de cine fantástico en los que la donación no se completa y el estudio de estas variantes que Propp referencia como *F neg.* o *F contr.* podría ofrecer reflexiones interesantes al respecto, sin embargo, deberán ser pospuestas para futuros trabajos.

En cuanto a las combinaciones *D-F* que se resuelven satisfactoriamente, Propp encuentra gran cantidad de posibilidades y observa, también, la ausencia de algunas combinaciones, lo que lleva a plantear dos tipologías en función de las formas de transmisión del objeto mágico:

1. El robo del objeto mágico se halla unido a las tentativas para destruir al protagonista (asarle, etc.) a las peticiones de repartir que hacen unos adversarios, o las proposiciones de intercambio.
2. Todas las demás formas de transmisión y recepción se hallan unidas a todas la demás formas preparatorias.⁶⁶

Y ambos tipos de transmisión los relaciona con el carácter de los donantes:

El segundo tipo de combinaciones incluye sobre todo donantes amistosos (exceptuando a aquellos que entregan el objeto mágico a pesar suyo, después de una pelea); el primer tipo, en cambio, a donantes hostiles, o en todo caso engañados. No son donantes en el sentido propio del término, sino personajes que equipan al protagonista a su pesar.[...] Por eso el donante agradecido o que acaba de hacer una prueba al protagonista puede darle el objeto mágico, indicarle el lugar en donde se encuentra, venderlo, fabricarlo, dejárselo encontrar, etc. Por otra parte este objeto sólo puede ser arrebatado o robado si el donante ha sido engañado.⁶⁷

De este modo quedan dibujados dos tipos de donante: el que premia al héroe por la superación de la prueba y aquellos que se oponen al héroe quien, por lo tanto, ha de robar el objeto. Pero si atendemos a los ejemplos que Propp emplea a continuación para demostrar la presencia y permutabilidad de variables dentro de cada tipo de transmisión, se pone de

⁶⁶ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit. p. 57.

⁶⁷ *Ibid.*

manifiesto que aunque el donante sea hostil, la oposición o ataque no deja de ser una prueba - con mayor riesgo- gracias a la que el héroe se muestra como merecedor de la recepción del objeto que ha de robar ante la oposición del donante. Por lo tanto, en los dos tipos de transmisión del objeto mágico identificados por Propp, se lleva a cabo la prueba y donación que será útil para el protagonista, la variación viene dada, únicamente, por el talante del donante.

Una vez analizados los tipos de donación, el teórico ruso sigue su recorrido por el resto de las funciones anticipando lo que sucede después de la transmisión del objeto mágico:

En ese momento el héroe pierde toda su importancia, por lo menos aparente, ya no hace nada.⁶⁸

El objeto mágico (bien sea objeto o auxiliar) interviene y ejecuta -o es el medio de- la victoria del protagonista en el final del cuento. Gracias al objeto mágico el héroe es capaz concluir satisfactoriamente su periplo y la recepción del objeto mágico prefigura su conquista, su final feliz. Sin el objeto mágico, el protagonista estaría abocado al fracaso. El objeto mágico (su transmisión, si somos fieles a la acción que determina la función) aparece como la función más relevante para el desenlace satisfactorio de los cuentos maravillosos y si recordamos que lo propio de los cuentos de hadas es terminar bien:

Lejos de exigir nada, el cuento de hadas proporciona seguridad, da esperanzas respecto al futuro y mantiene la promesa de un final feliz.⁶⁹

Podemos situar la donación del objeto mágico como parte fundamental en la construcción de esa forma de relato que es el cuento maravilloso.

Una vez recibido el objeto mágico el héroe *ya no hace nada*, sin embargo Propp continúa:

Pero el alcance morfológico del héroe no deja de seguir entero, porque sus intenciones son el centro del relato. Estas intenciones se revelan en las diversas órdenes que el protagonista da a sus auxiliares.⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁹ BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 2004, p. 32.

⁷⁰ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit. p. 59.

Las intenciones del héroe siguen guiando el relato. Al fin y al cabo es el héroe el que ha superado la prueba en las funciones *D-E*, demostrando que es merecedor de recibir el objeto mágico.

Es reseñable el término que Propp emplea para designar a aquello del héroe que dinamiza el resto del relato: *intenciones*. Si atendemos a la primera acepción del Diccionario de la Real Academia, intención es la “determinación de la voluntad en orden a un fin”. La condición del héroe como tal, se polariza en el plano de la voluntad, en su deseo orientado a un fin. Su victoria final será *ejecutada* por el objeto mágico, si previamente el héroe se demuestra como tal en las elecciones que hace.

No es casual, entonces, que sea este el momento en el que Propp detiene su exposición de las funciones para dar una “*definición del protagonista más precisa que la que hemos dado antes*”⁷¹, justo después de haber descrito las tres funciones involucradas en la donación, junto con sus variantes y cómo afectan al devenir del cuento. Para Propp después de definir la relación entre *D* (Primera función del donante) y *F* (recepción del objeto mágico) es cuando es posible definir con precisión al héroe del cuento:

El héroe del cuento maravilloso es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la carencia o responder ante la necesidad de otro personaje. En el transcurso de la acción el héroe es el personaje provisto de un objeto mágico (o de un auxiliar mágico) y que lo utiliza (o lo usa como servidor suyo).⁷²

Según esta definición, la recepción y uso del objeto mágico definen al héroe tanto como su puesta en marcha para reparar la carencia inicial. De hecho, estos son términos los que Propp emplea para resumir la estructura argumental del cuento en su estudio sobre los orígenes del cuento:

Ya hemos aludido anteriormente al hecho de que la trama del cuento maravilloso contiene una desgracia [...] Esta desgracia debe ser superada y generalmente se consigue hacerlo mediante un medio mágico, que cae en manos del protagonista.⁷³

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² *Ibíd.*, p. 59-60.

⁷³ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit. p. 69.

1.3. Los personajes de la donación

Para finalizar el recorrido de la donación en la *Morfología del cuento* de Propp vamos a repasar brevemente los capítulos dedicados a los personajes.

En primer lugar Propp introduce un nuevo término que denomina *esferas* y que define como agrupaciones lógicas de funciones de acuerdo a los personajes que las llevan a cabo. Son las siguientes:

1. La esfera del AGRESOR
2. La esfera del DONANTE
3. La esfera del AUXILIAR
4. La esfera de la PRINCESA y de su PADRE
5. La esfera del MANDATARIO
6. La esfera del HÉROE
7. La esfera del FALSO-HÉROE⁷⁴

En la esfera del DONANTE sitúa las funciones de preparación de la transmisión del objeto (*D*) y el paso del objeto a disposición del héroe (*F*). Mientras que en la esfera del HÉROE es donde Propp sitúa la reacción ante las exigencias del donante (*E*). De modo que el trío de funciones que componen la donación atañe únicamente a las acciones de dos personajes. Porque, como el autor señala, el personaje que realiza las funciones de prueba y transmisión (*D y F*), es siempre el mismo:

Los elementos de la prueba a la que se somete el héroe, de su reacción ante la prueba y de su recompensa (*DEF*) también se dividen a veces, aunque esta división sea casi siempre un fallo desde el punto de vista estético.⁷⁵

En este punto, obsérvese cómo Propp ya designa a las tres funciones de la donación en términos de prueba, reacción y recompensa.

⁷⁴ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit. pp. 92-93.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

2 La donación en la aventura mitológica del héroe

En 1949 Joseph Campbell publica *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*⁷⁶ obra en la que, analizando mitos y cuentos de diferentes culturas, propone un “*camino común de la aventura mitológica del héroe*”⁷⁷. Las investigaciones de Campbell se sitúan en el ámbito de la antropología comparada y no en el ámbito de la narratología, pero su estudio de la aventura del héroe en la mitología continúa, incluso hoy en día, siendo referencia para teóricos que estudian las claves creativas y organizativas de la fantasía. Por ello consideramos oportuno recorrer las etapas del *camino común* de Campbell que contienen elementos propios de la donación, a pesar de que el autor no la nombra como tal, debido a que su propuesta se centra en el ámbito psicológico del protagonista.

Otro motivo por el que consideramos oportuno la inclusión del trabajo de Campbell en nuestra tesis es el status que otorga a los cuentos de hadas, a los que equipara en importancia con los mitos, como relatos maravillosos útiles para el desarrollo psicológico de la persona, al contrario que otros antropólogos como Lévi- Strauss para quien el cuento sería un pálido derivado del mito⁷⁸. La mejor muestra de esta equivalencia entre cuento de hadas y mito en la obra de Campbell es la constante alusión del teórico a ejemplos de cuentos de hadas para describir las etapas del recorrido del héroe, de hecho, comienza su descripción de la aventura del héroe con el arranque de cuento “El rey rana” presente en la recopilación de los hermanos Grimm.

2.1. La aventura del héroe

Joseph Campbell divide la aventura del héroe en tres grandes etapas que a su vez constan de subdivisiones, dando lugar al siguiente esquema:

1. La partida:

⁷⁶ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005

⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁸ Ver a este respecto LÉVI-STRAUSS, Claude, PROPP, Vladimir, *Polémica*, *Op. cit.*

- a. “La llamada de la aventura”
 - b. “La negativa a la llamada”
 - c. “La ayuda sobrenatural”
 - d. “El cruce del primer umbral”
 - e. “El vientre de la ballena”
2. La iniciación
- a. “El camino de las pruebas”
 - b. “El encuentro con la diosa”
 - c. “La mujer como tentación”
 - d. “La reconciliación con el padre”
 - e. “Apoteosis”
 - f. “La última gracia”
3. El regreso
- a. “La negativa al regreso”
 - b. “La huida mágica”
 - c. “El rescate del mundo exterior”
 - d. “El cruce del umbral del regreso”
 - e. “La posesión de los dos mundos”
 - f. “Libertas para vivir”⁷⁹

Como podemos ver, Campbell encuentra en la aventura mitológica del héroe “*una magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno*”⁸⁰. En este aspecto, comparte planteamiento con Propp, quien identifica al rito de iniciación como origen de los cuentos de hadas⁸¹, opinión que también comparte Bruno Bettelheim⁸². Todo rito de iniciación se desarrolla siguiendo el mismo tipo de estructura que la funciones de la donación identificadas por Propp (DEF)⁸³, un “mentor” (padre, rey, chamán...) somete a una prueba al héroe que al superarla es recompensado. Este mismo tipo de lógica se

⁷⁹ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Op. cit. pp. 40-41.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸¹ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit.

⁸² BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Op. cit.

⁸³ Es muy probable que Campbell no conociera la obra de Propp en el momento de la publicación de *El héroe de las mil caras* debido a la ausencia de traducciones al inglés hasta la década de los años 60, momento en el que los estructuralistas con Lévi-Strauss a la cabeza comenzaron a reconocer y revisar la obra del folclorista ruso.

encuentra implícito en el esquema de Campbell y se pone de manifiesto en la descripción que el autor hace de las etapas y sus subdivisiones.

Es importante reseñar que así como las funciones de Propp estaban definidas con precisión como acciones de los personajes, las etapas y subdivisiones de Campbell son menos homogéneas. En unos casos hacen referencia a acciones de los personajes, pero en otros, las subdivisiones obedecen a encuentros específicos o etapas psicológicas del héroe.

2.2. La ayuda sobrenatural

La partida del héroe comienza con una llamada que Campbell define así:

“La llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida.⁸⁴

Ese “destino” que Campbell presenta como indefinido queda concretado un poco más adelante en tres posibilidades de llamada a la acción: por propia voluntad del héroe, por mero accidente o empujado por un agente benigno o maligno. De estos tres casos sólo en el tercero aparece una figura externa que incita o solicita la acción del héroe, pero el autor ofrece ejemplos que incluyen la presencia de un “mensajero” en los otros supuestos de llamada -voluntad del héroe o mero accidente-.

A dicha llamada se produce una respuesta del héroe, generalmente positiva pero, ocasionalmente, puede ser negativa y son de este último tipo los ejemplos que desgrana el autor.

Después de su respuesta a la llamada el héroe recibe *la ayuda sobrenatural*:

Para aquellos que no hayan rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar.⁸⁵

El héroe recibe una ayuda -en los casos citados por Campbell, un objeto mágico: talismanes, fórmulas mágicas - pero lo relevante para el autor no es qué ayuda recibe el héroe, sino quién da dicha ayuda. En primer lugar cita numerosos ejemplos de figuras protectoras

⁸⁴ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Op. cit. p. 60.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

femeninas (la viejecita, el hada madrina, la virgen, la madre cósmica...), a continuación enumera ejemplos de ayudantes masculinos (hechiceros, ermitaños, dioses griegos, el espíritu santo...). En cualquiera de los casos lo que representa esa figura es *“la fuerza protectora y benigna del destino”*⁸⁶.

Finalmente, Campbell termina por asociar esta ayuda a la llamada inicial:

La llamada, de hecho, ha sido el primer anuncio de la aproximación de este sacerdote iniciador.⁸⁷

De modo que la ayuda sobrenatural está relacionada con la llamada, o mejor, la llamada anticipa la ayuda sobrenatural. Como ocurre en la terna de la donación de Propp, llamada y recepción de la ayuda sobrenatural están relacionadas, y la respuesta- intermedia- del héroe no condiciona la recepción de la ayuda:

Pero aún a aquellos que han endurecido sus corazones aparentemente, puede venir el guardián sobrenatural.⁸⁸

Las tres primeras subdivisiones de la partida del héroe de Campbell conforman, una llamada-respuesta-ayuda similar a las funciones *DEF* de Propp. La principal diferencia entre ambos sería la situación dentro del periplo, hacia la mitad según Propp, mientras que Campbell las sitúa en el comienzo de la aventura del héroe.

La llamada-respuesta-ayuda no serían centrales -por situación y protagonismo- en el análisis de Campbell, como sí lo eran en el estudio de Propp. Para Campbell, esta terna recoge el comienzo y puesta en acción del protagonista, el motor de la partida del héroe.

En primera instancia, las subdivisiones de Campbell dedicadas a la entrega de la ayuda sobrenatural parecen situarse únicamente en la etapa de la partida, sin embargo, en la descripción que hace Campbell de la etapa de la iniciación: “el camino de las pruebas”, se pone de manifiesto tanto la importancia del objeto mágico recibido para el héroe, como la poca importancia que Campbell otorga al orden temporal de los acontecimientos:

El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera

⁸⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 74.

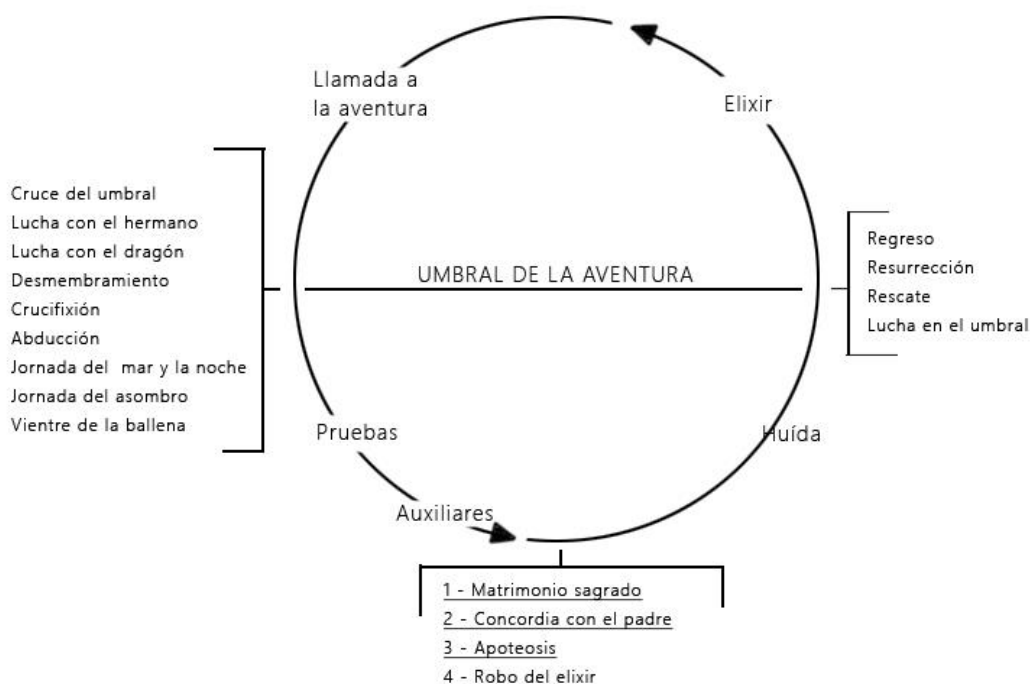
⁸⁸ *Ibid.*

ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano.⁸⁹

La ayuda sobrenatural *sostiene* al héroe en su tránsito más allá del umbral y frente a las pruebas que allí le acontecen. De modo que los objetos mágicos recibidos y que apenas han sido mencionados por Campbell -más preocupado por los personajes que los otorgan y sus cualidades frente a la figura del protagonista- serán fundamentales en el periplo de maduración y triunfo del héroe.

Por otro lado, según Campbell, la entrega del objeto mágico que parecía formar parte de la partida del héroe, también puede situarse durante la etapa de iniciación, esto es, durante las pruebas. Esta variación en el planteamiento cronológico de la entrega de la ayuda sobrenatural pone de manifiesto que su ubicación en la etapa inicial “la partida” no obedece a criterios de ordenación temporal, sino a otro tipo de criterios difíciles de desentrañar en la obra de Campbell y en los que no vamos a profundizar en este momento.

De modo que dicha entrega de la ayuda sobrenatural, sí puede situarse en el centro del mito, y de hecho es allí donde lo sitúa Campbell en el capítulo IV donde resume la aventura con el siguiente diagrama⁹⁰:



En la descripción textual que sigue al diagrama, también aparece la entrega de la ayuda sobrenatural en estadios más avanzados de la aventura:

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares)...⁹¹

Este recorrido por la obra de Campbell pone de relieve la importancia de ciertos acontecimientos, emparentados con las funciones de la donación de Propp, en el camino común de la aventura mitológica del héroe. De este modo, se refuerza el interés que el análisis de las funciones de la donación puede tener en el estudio de los relatos mitológicos y otros textos emparentados con ellos, como los cuentos de hadas o los relatos maravillosos.

⁹¹ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Op. cit. p. 223. En cursiva en el original.

3 La donación en el esquema narrativo de Greimas

3.1. Los modelos de transformación

De entre todos los autores⁹² que trabajaron siguiendo la estela del trabajo de Propp a partir de los años 50, es Greimas quien, en su esfuerzo de obtener un esquema narrativo canónico, más elabora las funciones relacionadas con la donación. El proceso que Greimas desarrolla a partir de la *Morfología del cuento* se extiende a lo largo de varios años, desde los primeros pasos recogidos en su *Semántica Estructural*⁹³, pasando por algunos de los ensayos publicados en su volumen *En torno al sentido*⁹⁴ hasta finalizar en la definición de esquema narrativo que recoge en su diccionario de la teoría del lenguaje⁹⁵.

A partir del trabajo de Propp, Greimas -como bien dice Rodríguez Almodóvar⁹⁶- parece haberse inspirado en la siguiente afirmación de Lévi-Strauss acerca de las funciones de Propp *“Entre las 31 funciones que distingue, muchas parecen reducibles, es decir, asimilables a una misma función, que reaparece en momentos distintos de la narración, pero después de haber sufrido una o más transformaciones.”*⁹⁷

Así, el desarrollo de Greimas comienza “reduciendo” el relato a unidades episódicas con carácter binario, dando lugar a la siguiente secuencia:

- 1º. ausencia;
- 2º. Prohibición vs infracción;
- 3º. Investigación vs sumisión;
- 4º. Decepción vs sumisión;

⁹² A este respecto Eleazar Meletinski realiza un extenso recorrido en su artículo incluido en el mismo volumen de la edición ya citada de la *Morfología del cuento* de Propp.

⁹³ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1973

⁹⁴ GREIMAS, Algirdas Julien, *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1973

⁹⁵ GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos; Madrid, 2006

⁹⁶ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989, p. 65.

⁹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, PROPP, Vladimir, *Polémica*, Fundamentos, Madrid, 1982 (2ª Edición), p. 78.

- 5º. Traición vs falta;
- 6º. Mandamiento vs decisión del héroe;
- 7º. Partida;
- 8º. Asignación de una prueba vs afrontamiento de la prueba;
- 9º. Recepción del adyuvante;
- 10º. Traslado especial;
- 11º. Combate vs victoria;
- 12º. Marca;
- 13º. Liquidación de la falta;
- 14º. Retorno;
- 15º. Persecución vs liberación;
- 16º. Llegada de incógnito;
- 17º. Asignación de una tarea vs logro;
- 18º. Reconocimiento;
- 19º. Revelación del traidor vs revelación del héroe;
- 20º. Castigo vs bodas.⁹⁸

A partir de este primer ejercicio, que el propio Greimas reconoce como inmanejable, el teórico emprende un proceso lógico de reducción en el que, como él mismo declara, se olvida del orden obligatorio de sucesión de Propp, para realizar una interpretación paradigmática y acrónica que no vamos reproducir en detalle, pero que le permite reducir todas las funciones de Propp a parejas funcionales, que en última instancia reduce a categorías sémicas elementales, con la excepción de la pareja funcional de la lucha (F) que aparece como elemento constitutivo en una secuencia diacrónica que denomina prueba compuesta de un contrato (A) una lucha (F) y consecuencia (c). Y dado que para Greimas la prueba es el único elemento no reducible fuera del tiempo, ésta ha de constituir necesariamente:

El núcleo irreductible que da cuenta de la definición del relato como diacronía.⁹⁹

De modo que el esquema narrativo canónico de Greimas, estaría constituido en el eje sintagmático como una regularidad que:

⁹⁸ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Op. cit., p. 297.

⁹⁹ *Ibid.* p. 313.

Más que la sucesión de las 31 funciones (mediante la cual define Propp el relato oral, sin que se vean claros sus principios lógicos de disposición) es la iteración de tres pruebas - cualificante, decisiva y glorificante-.¹⁰⁰

De acuerdo a estas tres pruebas el relato contaría, a su vez, con tres resortes dramáticos como procedimientos que constituyen los elementos del arte narrativo: el primero determinado por la prueba decisiva (falta y liquidación de la falta) es la “Búsqueda”, el segundo determinado por la prueba glorificante (marca y reconocimiento) es la “Petición” y el tercero determinado por la prueba cualificante (prueba y objeto) es la “Cualificación”

3.2. La donación en el esquema narrativo canónico

De acuerdo al proceso seguido por Greimas es posible situar las funciones de Propp que Greimas considera constituyentes de las tres pruebas:

Esquema Greimasiano		Prueba cualificante	Prueba decisiva	Prueba glorificante
A (contrato)*	Orden terminante	Primera función del donador (D)**	Mediación (B)	Tarea difícil (M)
	Aceptación	Reacción del héroe (E)	Principio de la acción contraria (C)	
F (lucha)	Afrontamiento		Combate (H)	
	Logro		Victoria (J)	Tarea cumplida (N)
c (consecuencia)	consecuencia	Recepción del objeto mágico (F)	Reparación (K)	Reconocimiento (Q)

* Esta columna recoge la nomenclatura Greimasiana

** Para las funciones mantenemos la simbología de Propp para entender mejor el razonamiento en lo que sigue

Siguiendo este esquema que reproduce el de Greimas¹⁰¹ es fácil ver cómo el trío de funciones de la transmisión del objeto mágico en Propp (DEF) conforman en Greimas la prueba cualificante. De modo que, en la reducción de Greimas buscando un esquema narrativo canónico, la donación conforma una de las tres pruebas que configuran el relato en tanto que diacronía. Aún en los términos lógicos de Greimas la donación - tal y como aparece definida en Propp- continúa

¹⁰⁰ GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Op. cit., p. 275.

¹⁰¹ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Op. cit., p. 301.

siendo clave en la configuración de una narración canónica, es decir, más allá de los límites del cuento maravilloso.

Pero si, además, observamos el esquema del teórico francés para las otras dos pruebas que obtiene a partir de las funciones de Propp, vemos que reproducen el mismo tipo de esquema que la prueba cualificante: contrato + lucha + consecuencia, herencia reconocida por el propio Greimas al afirmar “*tratamos de aplicar este esquema a todas las pruebas que comporta el relato*”¹⁰². Es decir, no sólo la prueba cualificante, sino que las tres pruebas de Greimas, como unidades elementales de la evolución temporal del relato quedan estructuradas a partir del esquema de la donación proppiano -prueba, respuesta, entrega del objeto-. La causalidad dramática de la prueba, derivada del esquema de la donación, configuraría el componente dinámico del relato.

Este análisis acerca del esquema narrativo canónico de Greimas en relación a la donación proppiana puede ser forzado al tratarse de una serie de deducciones puramente lógicas que no parecen ofrecer más recorrido que nuestro interés de situar a la donación como piedra angular del relato, máxime cuando en este modelo el acto de donación presente en la prueba aparece como secundario.

Pero si observamos con detenimiento el proceso lógico de reducción de las funciones que ha llevado a cabo Greimas, podremos disipar, al menos en parte, las dudas con respecto a la importancia del acto de la donación en la configuración de las pruebas del autor francés. En el razonamiento del autor las consecuencias de cada prueba quedan inscritas en lo que Greimas denomina “*secuencias de alienación y de reintegración*”¹⁰³, gracias a lo cual:

Permite captar mejor el sentido de las pruebas mismas: su papel consiste en anular los efectos nefastos de la alienación, que es resultado a la vez de la infracción del orden establecido.¹⁰⁴

Es decir, gracias a las consecuencias de las pruebas es posible restituir las alienaciones que, para Greimas, padece el protagonista del relato. De modo que la donación implícita en la prueba restituye el orden inicial.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, *Op. cit.*, p. 309.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Esta consideración del periplo del relato como *recorrido de restitución* en Greimas frente al carácter de “*rito de iniciación*”¹⁰⁵ de Propp, confiere menor importancia al objeto mágico y por ende a la donación. En el primer caso se trata de recuperar algo que ya se tenía, lo importante es la restitución, el intercambio¹⁰⁶, en definitiva: la comunicación. En el segundo caso, la iniciación, lo primordial es la obtención de algo que no se tenía: el objeto mágico, los dones.

En Greimas el esquema de la prueba, aun siendo heredero de la donación, obedece a la lógica del modelo comunicativo en el que el mensaje queda reducido a mero objeto, - aunque en dicho objeto se encuentre el “*vigor que le cualifica como héroe*” o la “*naturaleza heroica del héroe*”¹⁰⁷-, por lo que la consideración de intercambio adquiere protagonismo frente a la de donación.

3.3. Destinador, destinatario y contrato

Sin embargo, la donación en la teoría del relato de Greimas no se limita a la reducción de las funciones proppianas en las tres pruebas elementales.

Partiendo del trabajo Propp y de Souriau -similar al de Propp pero en el ámbito del teatro- Greimas elabora un modelo actancial para el relato, según el cual un número restringido de actantes- entendidos como esferas de acción constituidas por haces de funciones¹⁰⁸- y las relaciones entre ellos, bastan para dar cuenta de la organización de un microuniverso¹⁰⁹.

Greimas define seis actantes agrupados en tres categorías actanciales “sujeto” vs “objeto”, “destinador” vs “destinatario” y “adyuvante” vs “oponente”. Siendo patente el papel *secundario* de adyuvante y oponente, las otras dos categorías terminan por constituir:

Un modelo simple centrado enteramente sobre el Objeto, que es a la vez objeto de deseo y objeto de comunicación.¹¹⁰

¹⁰⁵ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit., p. 71.

¹⁰⁶ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Op. cit., p. 307.

¹⁰⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 267.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 270.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 273.

Partiendo de esta argumentación que Greimas desarrolla extensamente en su *Semántica Estructural*, el teórico francés termina por circunscribir las tres pruebas del esquema narrativo del siguiente modo:

Las tres pruebas del sujeto se encuadran, por así decirlo, en un nivel jerárquicamente superior merced a una estructura contractual: una vez establecido el contrato entre el Destinador y el Destinatario-sujeto, éste pasa por una serie de pruebas para cumplir los compromisos asumidos y se encuentra, al final, retribuido por el propio Destinador que, de este modo, aporta también su contribución contractual.¹¹¹

Este nivel *jerárquicamente superior* del esquema narrativo que incluye a las tres pruebas de acuerdo a una estructura que Greimas denomina contractual, no deja de responder, en última instancia, a la misma lógica que gobernaba el trío de funciones de la donación de Propp (*DEF*), sólo que bajo el enfoque contractual y comunicativo de Greimas.

¹¹¹ GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Op. cit., p. 276.

4 La donación en la teoría del relato

El profesor González Requena en su obra *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*¹¹² revisa las aportaciones de Propp y Greimas que hemos tenido ocasión de repasar, junto con las de otros teóricos como Barthes, Levi-Strauss y Freud, para ofrecer una teoría del relato en la que la donación juega un papel determinante y que hacemos nuestra para el trabajo analítico posterior.

4.1. La problemática del relato

González Requena comienza su trabajo desmarcándose de los trabajos teóricos de la semiótica y la psicología cognitiva para los que el relato quedaría reducido a un *“espacio de significación lógicamente articulado que el lector explora activamente a través de un proceso incesante de formulación de hipótesis e inferencias”*¹¹³. Para estas teorías los relatos dotados de *“una real plenitud simbólica”*¹¹⁴, como el cine clásico de Hollywood, la tragedia griega, los cuentos de hadas o el mito, se caracterizarían únicamente en *“la manifestación de tales mecanismos en un grado superior de intensidad y rigor”*¹¹⁵. De este modo, la participación del espectador en la narración quedaría reducida únicamente a *“los juegos lógicos, la formulación de hipótesis sobre el devenir del relato”*¹¹⁶.

Detengámonos por un momento para señalar que esta concepción semiótica del relato, según la cual, el espectador participaría *“formulando hipótesis”* sobre su devenir, es la que parece haber determinado - desde Todorov- los estudios sobre los géneros de fantasía y fantástico,

¹¹² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2007 (2ª Edición)

¹¹³ *Ibíd.*, p. 496.

¹¹⁴ BELLOUR, Raymond: “Introducción” a *Le cinema americain. Analyse de films*, Flammarion, París, 1980, pág 8, citado en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 476.

¹¹⁵ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 496.

¹¹⁶ *Ibíd.*

centrando la delimitación de los géneros en la *formulación de hipótesis* que el espectador hace sobre los elementos sobrenaturales a los que asiste. Por ello, se dibuja la posibilidad de que una revisión de la concepción semiótica del relato -como la planteada por González Requena- pueda ofrecer nuevos modos de acercarse ambos géneros.

Continúa González Requena afirmando que reducir exclusivamente al plano de las formulaciones de hipótesis *“la participación del espectador en el relato resulta insostenible”*¹¹⁷, porque si bien los juegos lógicos sí *“constituyen una de las vías de integración del espectador en la narración”*¹¹⁸ no es menos cierto que ésta *“a la vez, participa de una lógica opuesta; pues con no menor interés aguarda el reencuentro con lo que ya sabe garantizado”*¹¹⁹. Como demostración de esta lógica opuesta, el teórico apela a *“otros grandes textos narrativos en los que la participación de sus espectadores excluye por definición el juego cognitivo de la inferencia”*¹²⁰. Como primer ejemplo pone la tragedia griega clásica:

Como es de sobra conocido, los públicos que asistían a sus representaciones conocían a la perfección sus argumentos - pues procedían, todos ellos, de su mitología; de manera que la intensa participación que en ellas tenía lugar en nada dependían del más o menos placentero juego de formulaciones de hipótesis sobre unos acontecimientos que conocía sobradamente, sino, por el contrario, en el hecho de aguardar, de repetir y de deletrear los acontecimientos que sabían habían de producirse de manera inexorable.¹²¹

Prosigue su demostración con otro tipo de textos como el cine clásico o los cuentos de hadas:

De la misma índole es, conviene añadirlo aquí, la relación que los niños mantienen con los cuentos de hadas que reciben en su infancia. Cuando cierto cuento reclama su interés, el niño exige que le sea contado una y otra vez.¹²²

Y, finalmente el mito:

En esas civilizaciones, contar un mito, era, en sí mismo, un acto ritual y el mito mismo era concebido como un relato sagrado que, en cuanto tal, exigía ser repetido con la misma fidelidad a un público que lo sabía de memoria y que, sin embargo, participaba

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*, p. 497.

apasionadamente en el acto de su rememoración: la mejor prueba de ello estriba en la catarsis que tenía lugar cuando el relato mítico era puesto en escena -y, en ese sentido, realizado- en la ceremonia ritual.¹²³

Como se puede ver, en ninguno de los cuatro tipos de relatos recorridos por González Requena, el espectador participa realizando formulaciones de hipótesis. Su participación tiene más que ver con la experiencia que el visionado/lectura le depara, una experiencia que busca una y otra vez. Añadiremos, por nuestra parte, que las novelas y películas de fantasía -maravillosas- actuales participan de esta misma naturaleza como herederas directas de la mitología y los cuentos de hadas. A pesar de la descalificación general de este tipo de películas como obras de evasión, los aficionados al género repiten una y otra vez su visionado de un modo casi ritual.

Posteriormente, González Requena añade un rasgo adicional como esencialmente constitutivo del mito: su carácter misterioso.

En el núcleo mismo de la estructura del relato mítico tienen lugar sucesos no sólo maravillosos, sino también incomprensibles: sucesos que escapan, por tanto, a toda verosimilitud y toda otra previsibilidad - a toda otra previsibilidad que la que el mito garantizaba con su existencia misma. O todavía en otros términos: que quiebran todas las hipótesis previsibles, que no responden a ninguna inferencia razonable distinta que la que el mito funda con su existencia.¹²⁴

En definitiva, los sucesos maravillosos e incomprensibles de los mitos que González Requena sitúa en *“el núcleo mismo de la estructura del relato mítico”* se vuelven previsibles gracias al *mundo* que los propios mitos fundan con su existencia. Sólo en la constelación causal que la mitología determina para una civilización son verosímiles los sucesos fantásticos que sus mitos narran.

Salvando las distancias y sin pretender elevar los textos de fantasía al estatus de textos míticos, la novela y el cine de fantasía remedan este rasgo al mostrar como naturales para el lector/espectador acontecimientos maravillosos e insólitos mediante *“convenciones de esta realidad poética”*¹²⁵; sólo dentro del mundo que dibujan son aceptables elementos inaceptables fuera de los límites de la narración o en otra narración diferente.

¹²³ *Ibid.*, p. 498.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ FREUD, Sigmund, *Lo siniestro* en Obras completas, Freud Total 1.0, Nueva Eléade 1995, (edición electrónica), p.12.

Cierra su argumentación González Requena concluyendo:

Que la plétora de sentido que caracteriza al mito -y, por extensión, a aquellos relatos que participan de su estala- lejos de ser el efecto de una férrea causalidad lógica que ligaría sus aconteceres, constituye, en cambio, su fundamento mismo. O dicho, todavía, en otros términos: que la contundencia narrativa del mito no depende de una lógica causal exterior a él mismo, sino que la genera como su efecto de sentido nuclear.

El mito constituye pues, el paradigma de esas formas narrativas fuertes que hemos enumerado - la tragedia Griega clásica, el cuento maravilloso, el cine clásico de Hollywood- y que, por su origen y estructura, permiten reconocer una forma específica de narratividad para la que conviene bien el nombre de *relato*.¹²⁶

Dadas las semejanzas que vemos entre las películas de fantasía y sus predecesores, los mitos y los cuentos de hadas, nos acogemos, para nuestro trabajo, al planteamiento de González Requena que considera al relato como forma específica de narratividad, reconocible por su origen y estructura, dotada de una contundencia narrativa fruto de su efecto de sentido nuclear.

4.2. Tiempo y causalidad

A partir de aquí, González Requena prosigue desgranando el trabajo de Greimas como referente polémico, así como el planteamiento originario de Propp y su polémica con Lévi-Strauss para, bajo el tamiz de esta travesía teórica, identificar el factor determinante para la constitución del relato: la temporalidad, que sitúa como “*la cuestión nuclear de la narratividad*”¹²⁷:

Pues si los hombres construyen narraciones es precisamente para tratar de ceñir y así hacer frente a esa dimensión inexorable de su experiencia que es el tiempo - no lógico sino real- que, como se sabe, aun cuando se tiende a ignorar, está focalizado por el horizonte de la muerte.¹²⁸

¹²⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 498.

¹²⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 502.

¹²⁸ *Ibíd.*

Se decanta así por el planteamiento que hace Propp, quien considera el tiempo como fundamental en el almacén del cuento maravilloso:

... esta ahora sí del todo acorde a la posición proppiana: porque la experiencia humana del tiempo se hallaba siempre amenazada por el caos azaroso de lo real, el sentido de la narración mítica se hallaba indisociablemente ligado al orden cronológico de los acontecimientos que lo conformaban. De él -y sólo de él- dependía ese *frágil tejido de la narración* -la expresión es de Propp- mitológica: cualquier transformación de su devenir amenazaba con reintroducir ese caos contra el que el relato mítico había nacido.¹²⁹

Así pues en el relato mítico, el orden de sucesión de sus acontecimientos constituye un aspecto determinante de su estructura. Los sucesos han de acontecer según un orden determinado. Este tipo de relatos encierra, por lo tanto, una causalidad concreta que sujeta el almacén del orden temporal que contienen. Pero esta causalidad no es *“lógica o empírica - es decir, en suma, probabilística”*¹³⁰, pues, a priori, en toda narración:

En tanto convoca como su referente al tiempo real, hace posible para su prosecución, ante cada acontecimiento dado, una serie potencialmente infinita de alternativas.¹³¹

Lo que ocurren en los relatos es de índole bien diferente:

Es poco probable - es casi inarticulable en términos de causalidad- que, al comenzar a cruzar la calle, el personaje de un relato descubra que en la otra acera aguarda la mujer de su vida. Y, sin embargo, eso es lo que, en la mayor parte de los relatos, suele acontecer.¹³²

En definitiva, las alternativas infinitas quedarán restringidas *“sólo en la medida en que contemos con un modelo del tipo de relatos de ese género en cuestión”*¹³³. O como resume el propio González Requena de un modo más preciso para nuestros intereses:

Es un equívoco concebir el relato como una mera serie de sucesos; es lo propio de los sucesos acontecer, es decir sucederse más o menos ligados por ciertas relaciones probabilísticas, pero siempre, en última instancia, azarosas- como la ciencia moderna sabe, no existe, en el mundo de lo real, nada que corresponda a esa categoría lógica del lenguaje

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 509.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 519.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 512.

¹³² *Ibíd.*

¹³³ *Ibíd.*

que es la causalidad. Un relato, en cambio, es una serie de actos, es decir de acontecimientos protagonizados por sujetos y caracterizados por sus tareas y sus objetos de deseo.¹³⁴

Este tipo de narraciones, los relatos, contienen una causalidad *férrea*, un orden concreto para los sucesos que describen, que podremos reproducir en función de un modelo concreto y que, en caso de ser alterado, quebraría el *tejido de la narración* dando lugar a la *reintroducción del caos* de lo real.

4.3. La estructura del relato

Es el momento de exponer ese modelo, esa estructura del relato que González Requena propone y que hacemos nuestra tanto para el trabajo de análisis como para el desarrollo teórico posterior:

Podemos concebir la estructura del relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas: la estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece ante ella como su Destinatario, y la estructura de la carencia, en la que el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que carece.

Ambas temporalmente vectorializadas y necesariamente asimétricas, constituyen los dos ejes estructuradores del relato: mientras que la primera de ellas, la estructura de la donación, constituye el eje de la Ley -que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto-, la segunda constituye el eje de la Carencia -que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita su ansias de conquista-.¹³⁵

En esta estructura encontramos, por un lado, la causalidad narrativa que no es lógica ni probabilística y permite comprender y predecir el devenir del relato. Una causalidad que es:

La causalidad misma del deseo, en tanto vector accional del relato, definido por la doble tensión de la Tarea que le ha sido destinada al sujeto y del Objeto que concita sus ansias.¹³⁶

¹³⁴ *Ibid.*, p. 520.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 519.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 520.

Y por otro lado, gracias a esta estructura podremos comprender con mayor claridad la naturaleza del *sentido* del texto que se sitúa más allá del ámbito meramente semántico. Porque, al menos para el tipo de texto -el relato- que nos ocupa, el sentido se condensa así:

La Tarea y el Objeto constituyen así los valores semánticos del universo del relato, las significaciones que lo configuran -y que invitan sin duda, al modo lévi-straussiano, a ser analizados en términos sincrónicos; pero el cruce dinámico y vectorializado de ambos ejes - el de la Ley y el de la Carencia- define, en cambio, el sentido del relato: el trayecto, necesariamente diacrónico, por el que el Sujeto los encarna: porque acata o desprecia la Ley, porque combate y vence o fracasa en su lucha por el Objeto, el relato configura un molde temporalizado de la experiencia humana como trayecto dotado de sentido.¹³⁷

Esta teoría del relato nos permite delimitar la causalidad narrativa que determina la sucesión de actos temporales del relato y, también, permite modelar y orientar el sentido - de una u otra índole, que *adquieren* los actos del sujeto. Obsérvese que, de acuerdo a esta estructura, tanto la causalidad como el sentido quedan definidos dentro de las fronteras de la narración, no hay nada lógico ni racionalmente previsible “*externo a esas magnitudes energéticas que habitan el relato*”¹³⁸.

4.4. El relato simbólico.

A partir de su estructura *general* del relato, González Requena ofrece un primer criterio de clasificación de los relatos en función de la presencia, o no, de los dos ejes estructuradores.

Un primero modelo más sencillo que ha dado en llamar “*estructura básica del relato -en tanto narración estructurada en términos de suspense*” que:

Se configura en torno a un único eje: el de la carencia, y se compone de tres actantes: El sujeto, el Objeto y el Obstáculo. El Objeto de deseo constituye, en él, el motivo de la relación entre ambos actantes, con respecto al cual se perfila el conflicto que se despliega, todo él, en términos de carencia y/o posesión.¹³⁹

¹³⁷ *Ibid.*, p. 519.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 521.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 553.

Y, por otro lado, un segundo modelo, que define como la “*estructura del relato simbólico*” que:

Se configura en torno a dos ejes: el de la Donación y el de la Carencia, y consta de cuatro actantes: el Destinador, el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo. Cada uno de esos ejes determina, a su vez, su propio motivo relacional: la Tarea por una parte y el Objeto de deseo por otra. Y así, el conflicto narrativo se despliega simultáneamente en términos de carencia/posesión y de deber.¹⁴⁰

De estos dos modelos es el segundo, *el relato simbólico*, el que nos ocupa y preocupa en esta investigación. Veamos por qué.

Recordemos, en primer lugar, que el trabajo de González Requena toma como punto de partida metodológico el trabajo de Propp -junto a la posterior revisión greimasiana-¹⁴¹.

Por otro lado, y por motivos obvios, situamos al género de la fantasía en las mismas coordenadas que el relato mítico y el cuento maravilloso, y por lo tanto este modelo estructural de *relato simbólico* es aplicable, directamente, como modelo estructural para las películas de fantasía que vamos a analizar.

Y en segundo lugar, casi todo el trabajo de esta investigación - como su título pone de manifiesto- profundiza en cómo las películas analizadas ponen en escena el eje de la Donación, que sólo encontramos en la estructura del relato simbólico. Pero el motivo de que nuestro trabajo se centre en este eje estructurador no es debido a ningún tipo de supuesto a priori, al contrario, ha sido el análisis, el trabajo con las propias películas, el que nos ha llevado a focalizar toda nuestra atención sobre el eje de la Donación por razones que se harán evidentes a medida que exponamos nuestro trabajo de análisis en los siguientes capítulos.

4.5. El eje de la donación

En el modelo de relato simbólico, tal y como acabamos de caracterizarlo, podemos constatar que frente al eje de la carencia -compuesto por tres actantes, Sujeto, Objeto y

¹⁴⁰ *Ibíd.*

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 523.

Obstáculo, y un motivo relacional, el Objeto de deseo- el eje de la donación *solamente* incorpora un actante adicional -el destinador- y un motivo relacional -la Tarea (que el destinador otorga al héroe)-.

Según Greimas, destinador y destinatario establecen una relación contractual, que González Requena revisa de un modo que, en cierta medida, ya hemos anticipado:

La obsesión greimasiana por someter al modelo cognitivo-comunicativo le hacía interpretar esta relación entre Destinador (manipulador/juez) y el Héroe del relato como una relación contractual, cuando su jerarquización y asimetría hacen de ella, más propiamente, una relación de Donación.¹⁴²

Así, a la figura del destinador del Greimas, como mandatario y juez, González Requena añade la faceta de Donante. Y así se produce también una conciliación con los *personajes* (actantes) proppianos:

Pues se hace ahora fácilmente visible cómo la figura que Propp identifica como el Donante o Proveedor, es decir, aquella a la que corresponde, tras someter al héroe a la prueba cualificante, otorgarle el objeto mágico que le permitirá acceder a la victoria, se alinea netamente con la función del Mandatario. Pues si el Mandatario da una tarea, el Donante da, a su vez, el instrumento que permite afrontarla.¹⁴³

González Requena añade, además, una faceta más al destinador:

Pero todo indica que el recorrido de la figura del Destinador es aún más amplio. Pues incluye también otra función que pasa desapercibida para Greimas en la misma medida en que Propp, sorprendentemente, no la identifica con una esfera de acción específica. Nos referimos a la prohibición que, nos dice Propp, recae sobre el protagonista. Su alineación en el campo del Destinador resulta evidente, pues constituye, propiamente, el reverso de la tarea, esa su otra cara que la confirma como encarnación de la Ley.¹⁴⁴

Por lo tanto, de acuerdo al desarrollo que González Requena realiza a partir del trabajo de Propp y de Greimas, cuatro son las funciones¹⁴⁵ de este destinador del relato: formular la

¹⁴² *Ibíd.*, p. 526.

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ Las funciones de González Requena son idénticas, como él mismo reconoce, a las definidas por Propp, que ya hemos repasado.

prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria; el conjunto de las cuatro:

Determinan la fases del despliegue de la Tarea que el Destinador dona -destina y, en esa misma medida, otorga su destino, es decir, su ser narrativo- al Destinatario.¹⁴⁶

Sobre estas fases se desarrolla la estructura de la donación que, con su presencia:

Al superponerse a la [estructura] de la carencia, puede introducir en los términos de los conflictos por ésta motivados las valencias que los modalizan de acuerdo con la ley (como positivos o negativos, buenos o malos). O dicho de otra manera: si en un relato dos sujetos narrativos antagónicos se enfrentan por un mismo objeto de deseo - la princesa, por ejemplo, como objeto de la estructura de la carencia-, sólo la presencia de la estructura de la donación permite modalizar esos dos sujetos en términos éticos, es decir, en relación a la Ley: hace falta para ellos, por tanto, esa figura tercera, la del Destinador de la Tarea, como soporte narrativo de la dimensión ética -y simbólica- del relato.¹⁴⁷

Es el destinador, como actante, el que determina el eje de la donación otorgando la Tarea y, por lo tanto, el que modela un relato como simbólico. Al desencadenar el eje de la donación, el destinador hace posible la configuración del Sujeto como héroe, puesto que éste se distingue como *“sujeto de la donación y de la carencia -en ello se diferencia, por lo demás, de su antagonista, tan sólo sujeto constituido en el eje de la carencia”*.¹⁴⁸

El Sujeto sólo puede ser héroe en un *“universo narrativo donde la ley se hace presente, es decir, en uno conformado por una estructura de la donación, por más que ésta no se halle explicitada”*¹⁴⁹. Porque, como afirma González Requena y tendremos ocasión de confirmar en nuestro análisis, la figura del destinador no siempre se *“manifiesta explícitamente en el relato, pero siempre estará presente de manera implícita; si hay héroe es que una tarea le ha sido dada”*¹⁵⁰

El destinador, al donar la tarea al sujeto, lo cualifica como competente para llevarla a cabo, pero a la vez le otorga el *deber* de realizarla de una determinada manera para finalmente poder,

¹⁴⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 526.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 527.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*

como recompensa, concederle el objeto de su deseo. Es en este recorrido, en todo su trayecto, donde el Sujeto se realiza como héroe.

5 Los niveles de la donación

De este modo, gracias a la donación, es como el acto del Sujeto (héroe) encuentra su sentido *“en tanto preconformado narrativamente por la tarea otorgada”*¹⁵¹. De manera que en el núcleo del relato simbólico hay dos actos en juego: *“un acto de donación por el que la Tarea se otorga y se recibe y un acto de realización por el que la tarea se realiza”*¹⁵² Precisamente es en ese acto de la donación, donde por fin se hace visible el periplo del héroe, donde se concentra el desarrollo teórico que proponemos a partir del análisis de las películas seleccionadas. Profundicemos un poco más en este acto de la donación:

Dar la tarea al sujeto es anunciar y esbozar el relato que le aguarda, prefigurar -y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su peripecia narrativa.¹⁵³

El acto de la donación comparece, también, como un acto de enunciación, el destinador *“da, al sujeto, un relato y, en tanto lo hace, le otorga una promesa: le promete que hay un relato para él”*.¹⁵⁴

Así concebido, el eje de la donación que define González Requena como clave para entender la naturaleza simbólica del relato atesora una profundidad antropológica que no encontrábamos en las propuestas de Propp y de Greimas y que creemos necesario desgranar y esquematizar con mayor detenimiento para establecer con precisión el ámbito teórico de esta tesis. Para ello debemos centrarnos en la *ejecución* que el destinador realiza de sus funciones contenidas en este eje, *ejecución* que da lugar a dos estadios de la donación que denominaremos niveles de la donación.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 528.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 546.

5.1. La donación en el enunciado narrativo

Un primer nivel (I) de la donación es explícito -se inscribe en el “*plano del enunciado*”¹⁵⁵- y forma parte del argumento de todos los relatos simbólicos como tales. Este nivel de la donación se condensa en esta frase que ya hemos citado unas líneas más arriba:

La prohibición, el mandato, la transferencia del objeto mágico y la sanción determinan pues las fases del despliegue de la Tarea que el Destinador dona -destina y, en esa misma medida, otorga su destino, es decir, su ser narrativo- al Destinatario.¹⁵⁶

Las cuatro funciones del destinador que conforman la donación en el plano del enunciado son el motor de todo el periplo que ha de acontecer al héroe del relato simbólico. Trataremos de resumir el modo en el que operan las funciones de este nivel diferenciando dos dimensiones en este nivel de la donación: la destinación (Ia) donde situamos las funciones de prohibición y mandato, y los objetos (Ib) donde situamos las funciones de transferencia del objeto mágico y la sanción.

Ia. Destinación: mediante las funciones de prohibición y mandato, el destinador otorga al destinatario el sentido y los límites que determinan su periplo. Gracias a ellas el destinatario obtiene su destino, veamos cómo:

Por una parte, el mandato dicta la tarea que el Héroe ha de realizar y, por lo tanto, establece un *fin* -una dirección. La tarea que le es dada “*encierra y resume el sentido del trayecto del héroe*”¹⁵⁷; si el héroe es capaz de realizar la tarea obtendrá el objeto de deseo. Pero además, al recibir la tarea del destinador, es destinado como el *elegido*, “*es identificado como quien puede realizarla*”¹⁵⁸ como sujeto capaz para llevar a cabo su misión. El protagonista obtiene la posibilidad de demostrar que está a la altura de la tarea encomendada y que puede llegar a ser merecedor de la sanción, es decir, tiene la posibilidad de que su acto pueda alcanzar una especial dignidad.

Por otro lado, junto con el mandato, el Héroe recibe la prohibición, que “*constituye, propiamente, el reverso de la tarea, esa su otra cara que la confirma*

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 552.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 526.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 546

¹⁵⁸ *Ibíd.*

como encarnación de la Ley”¹⁵⁹. La prohibición delimita qué puede hacer y qué no en su desempeño, por lo que el protagonista recibe una dimensión ética -una Ley- para su periplo.

Mandato y prohibición son las funciones en las que se plasman los dones que hacen del protagonista un *elegido* con un *sentido* para su trayecto y una *ley* para sus actos. Ambas funciones hacen posible que el protagonista obtenga un destino y pueda llegar a ser héroe¹⁶⁰.

Ib. Objetos: El sujeto ha sido elegido y tiene un destino: una tarea que cumplir de un modo terminado. Para ello recibirá un medio tangible para alcanzar la victoria: el *objeto mágico* -con frecuencia un arma-. Con este objeto el héroe podrá ganar el combate definitivo o superar una prueba final. El don que recibe en este caso es, a diferencia de los dones de la destinación, material y manifiesto en el relato. Con frecuencia, la presencia del objeto mágico queda diluida a lo largo del todo el argumento, pero su importancia sigue siendo capital como pone de manifiesto Rodríguez Almodóvar en su trabajo sobre el cuento popular, “... el hecho constante, inalterable, de que dicho héroe o heroína jamás alcanzan su objetivo [...], si no es con la ayuda externa de ese objeto”¹⁶¹. El Héroe recibe el objeto que completa su capacidad de vencer, superando así “aquella limitación que para ello le supone la necesidad del objeto mágico”¹⁶². De modo que gracias a que el objeto mágico “existe, la Tarea, esa palabra dada, confirma su verdad a la vez que se materializa narrativamente en forma de objeto que permite realizarla”.¹⁶³ Finalmente, el destinatario, que ha superado todas las pruebas, recibe la sanción, la recompensa de ser reconocido como Héroe y, por ello, ser merecedor de obtener su *objeto de deseo* -normalmente la princesa en el cuento maravilloso- y merecedor un futuro cargado de dicha y sentido -el matrimonio como fundación de una nueva familia-.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 526.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 555

¹⁶¹ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Op. cit., p. 20.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 7.

¹⁶³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 526.

Transferencia del objeto mágico y sanción son las funciones en las que el héroe recibe los objetos capitales en su trayecto: el objeto mágico que asegura su victoria y el objeto de deseo como recompensa a su labor.

5.2. La donación en la enunciación

Por otro lado, González Requena postula un segundo nivel de la donación (II), que no había sido considerado por sus predecesores: el acto de la donación situado en el plano de la enunciación.

En su desarrollo de las funciones del destinador, González Requena termina por proponer una equivalencia entre destinador y narrador:

En el límite, la figura latente del Destinador será soportada por el narrador mismo del relato: pues quien cuenta el cuento sólo puede identificar al héroe otorgándole una tarea [...]

Y es que, como sucede en la narración mítica, el narrador cree en la verdad de la historia que cuenta y, a la vez, manifiesta y sostiene su creencia en el acto mismo de la narración. Y, en esa misma medida, el acto que esa Tarea configura -el acto del héroe, pero también el acto de narrar la gesta del héroe- cobra su densidad simbólica, es decir, su necesidad y su verdad para el destinatario del relato: aquel que recibe el relato de manera equivalente a como el héroe recibe su tarea. Lo que, nuevamente, se funde en una misma cosa: pues el destinatario del relato mítico es convocado a hacer propia la tarea del héroe, a ocupar su lugar, a modelar su existencia sobre su modelo.¹⁶⁴

En la narración mítica a la que el teórico hace referencia, un narrador externo al relato contaba las hazañas del héroe mítico: realidad por un lado y ficción por el otro. Pero de igual modo, el narrador también participa de la creencia del mito, por ello lo cuenta, lo perpetúa e invita, a su vez, al oyente a participar del relato del héroe y a hacer suya la tarea heroica. Gracias

¹⁶⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 527.

a ello los textos míticos pueden funcionar del modo que propone Mircea Eliade, como “*modelos de comportamiento humano [que], por este mismo hecho, dan sentido y validez a la vida*”¹⁶⁵

Pero la equivalencia entre destinador y narrador que propone González Requena, también aparece inscrita dentro del ámbito del relato, porque el destinador ha de *contar* la tarea y su periplo al destinatario y, gracias a ello, es como “*el acto encuentra su sentido, en tanto preconformado narrativamente por la tarea otorgada*”¹⁶⁶, y así:

Después de todo, las funciones del Destinador y las del Narrador se confunden, a la vez que la estructura de la Donación se nos descubre como la inscripción, en el plano del enunciado narrativo, del plano de la enunciación. Pues resulta finalmente evidente que cuando la figura del Destinador se hace explícita en el relato cobra necesariamente la forma de Narrador: dar la tarea al sujeto es anunciar y esbozar el relato que le aguarda, prefigurar - y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su peripecia narrativa.¹⁶⁷

Así pues, el destinador en el desempeño de sus funciones dentro del cuento maravilloso lleva a cabo una función narradora. De modo que, tanto el narrador mítico como el padre que narra cuentos a sus hijos tienen una presencia que “*queda inscrita en el espacio simbólico del cuento, a través de la figura del Destinador*”¹⁶⁸ de este modo:

El acto mismo de contar el cuento desvela su estatuto de donación: el narrador paterno dona al niño el cuento como el Destinador dona al sujeto la tarea.¹⁶⁹

Este segundo nivel de la donación, la donación en la enunciación, es el concepto clave sobre el que gira todo nuestro trabajo analítico posterior porque, como veremos, en nuestra investigación nos hemos encontrado con un número significativo de películas de fantasía del siglo XXI que ponen en escena la donación en la enunciación así concebida, con argumentos en los que aparece un relato maravilloso que es, a su vez, donado/narrado en una realidad exterior a él.

¹⁶⁵ ELIADE, Mircea, *Birth and Rebirth*, Harpare and Brothers, Nueva York, 1958, citado en BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, op. cit. , p. 42

¹⁶⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit. p. 527.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 528.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 551.

¹⁶⁹ *Ibid.*

5.3. La donación simbólica

Para completar las reflexiones sobre los dos niveles de la donación vamos a terminar de revisar la teoría de González Requena para entender en toda su dimensión las implicaciones de la donación en el cuento, resumidas en estas palabras del teórico español:

De ahí que el cuento, tanto en el plano del enunciado - en el que el Destinador otorga una tarea- como en el plano de la enunciación - en el que el narrador otorga el cuento mismo-, se configure como un doble acto de donación y, por tanto, como una promesa: la promesa de que hay un sentido para la experiencia de lo real que al niño aguarda.¹⁷⁰

Este doble acto de donación presente en la narración del relato mítico, capaz de conformar una promesa de sentido para el sujeto, en caso de fructificar, constituye lo que González Requena denomina *donación simbólica*. Una donación en la que el sujeto sería:

Configurado por las palabras simbólicas que pronuncia. Palabras que sostiene frente a lo real y palabras que, en tanto son pronunciadas a la vez que dadas, terminan por surcar lo real, introduciendo en ese caos que los constituye cierto [...] surco. Ese surco que es el del relato a partir del cual la experiencia [...] puede lograr configurarse como biografía y como historia: encontrar sentido y, en esa misma medida, merecer la pena.¹⁷¹

En este acto de donación de un relato, de enunciación del mismo, es posible que la *“palabra alcance el peso de una promesa que pueda ser vivida como verdadera”*¹⁷². En este caso, cuando la palabra, el relato, fragua como simbólico, es capaz de desempeñar su labor como ese *medio mágico* que ayuda al protagonista a superar su angustia. Cuando esto sucede es cuando estamos en condiciones de hablar de la donación simbólica de un relato, gracias a su despliegue en ambos niveles, en el enunciado y en la enunciación.

Para entender lo que está en juego en las películas de fantasía de nuestros grupos de análisis como ejemplos de obras ponen en escena la donación (simbólica) de un relato es necesario citar las palabras de González Requena que completan el párrafo anterior:

¹⁷⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 552.

¹⁷¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Ediciones Akal, Madrid, 2002, p.123.

¹⁷² *Ibíd.*

Y que [el niño] sólo podrá afrontarla [la experiencia de lo real] en la medida en que se constituya como sujeto, es decir, también en la medida en que un relato lo sujete.¹⁷³

De hecho, como tendremos ocasión de ver, en la fantasía contemporánea dotada con las características argumentales que hemos señalado, lo que resulta determinante para el protagonista es encontrar sentido a su periplo, hasta el punto de que el desenlace dramático de estos largometrajes se vertebra entorno a la cuestión de si el sujeto encuentra, o no, un sentido para sus actos. O, dicho de otro modo, las películas concluyen cuando se resuelve si ha fructificado, o no, la donación de un relato recibida por el protagonista, desencadenando una promesa de sentido para él.

Estos films aparecen, entonces, como textos que ponen en escena:

El momento inevitable en el que el sinsentido de lo real emerge en la peripecia del sujeto. Un momento, en sí mismo, de pura violencia que si es encuadrado en un campo simbólico, lo es tan sólo en la medida en que el Héroe lo afronta como parte de la tarea que lo determina.¹⁷⁴

Verdad y subjetividad

Antes de dar por concluida la exposición de la evolución del estudio de la donación en el relato maravilloso queremos dedicar unas líneas a la cuestión de la -falta de- objetividad en el cuento y el mito, como relatos simbólicos, porque este debate tiene una presencia significativa en los largometrajes analizados y guarda una estrecha relación con la donación simbólica y el modo en el que opera en los textos referidos.

En la medida que la donación simbólica se dibuja en el enunciado y en la enunciación del cuento maravilloso, éste manifiesta:

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 555.

Su carácter de historia verdadera¹⁷⁵. Lo que bien entendido, no debe confundirse con una cuestión de objetividad o de verosimilitud, sino de enunciación. Historia verdadera en tanto que es escuchada como tal por quien la recibe, en la medida en que quien la dona posee la autoridad que la ley le confiere.¹⁷⁶

Es decir, en la narración del cuento -como en la del mito- su carácter de verdad no viene dado por su existencia objetiva, sino porque el receptor de la narración la recibe como tal de un narrador cualificado, al menos a sus ojos. Esta matización es importante en el contexto histórico de la producción de las películas que vamos a analizar -el siglo XXI-, porque como explica González Requena en su estudio del mito de los tres Reyes Magos:

A partir de cierto momento, el orden del discurso científico, como discurso de la objetividad que sus signos configuran, desprendido de toda dimensión simbólica, hubo de autonomizarse totalmente del ámbito de la subjetividad. Y, así terminó de vaciarse de todo ideal, de toda utopía, de todo horizonte mítico.¹⁷⁷

Por ello es natural que surja con facilidad cierto conflicto en las consideraciones generales de lo maravilloso, porque el carácter verdadero que el cuento y el mito tienen en cada caso, se sitúa en el ámbito de la subjetividad:

La cuestión de la verdad no se sitúa en el campo de la objetividad -es decir, en de la correlación entre los signos y la realidad empírica-: el suyo, por el contrario, es el campo de la subjetividad: el de la correlación de los actos con las palabras que los prefiguran.¹⁷⁸

El relato donado simbólicamente se desvela como verdadero para el oyente en la medida de que sea capaz de “*anclar en él las experiencias con las que lo real le sorprende y, así, sustentar -y configurar- su subjetividad*”¹⁷⁹, de modo que en el cuento:

El carácter verdadero de la historia que el niño recibe no estriba por tanto en el contenido objetivo de sus acontecimientos narrados, sino en su capacidad de configurar un trayecto de sentido para su deseo.¹⁸⁰

¹⁷⁵ González Requena cita aquí a ELIADE, Mircea, 1962: *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1992.

¹⁷⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 552.

¹⁷⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Op. cit. p.110.

¹⁷⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 555.

¹⁷⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La eficacia simbólica”, en *Trama y fondo* nº26, Madrid 2009, p.24.

¹⁸⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 552.

II. Segunda parte: Fantasía, fantástico y donación.

Como ya hemos tenido ocasión de anticipar, en nuestro análisis textual cinematográfico vamos a estudiar cómo en una serie de películas de fantasía de reciente producción se pone en escena la donación simbólica tal y como la hemos definido en el capítulo anterior.

Por lo tanto, antes de abordar el análisis es necesario situar qué entendemos por fantasía en el ámbito de este trabajo y, por otro lado, repasar el estado de la cuestión en los estudios actuales que relacionan algún modo la donación y la fantasía.

Por otra parte, es necesario señalar que en la evolución del trabajo de análisis hemos terminado por incorporar una segunda labor de análisis textual centrada en la comparación entre películas de fantasía y películas fantásticas. Por ello, hemos incorporado un último capítulo a este parte se centra en algunos aspectos teóricos sobre lo fantástico en los que fundamentamos las conclusiones de dicho análisis comparativo posterior.

1 La naturaleza de la fantasía.

A lo largo de las últimas cuatro décadas se han desarrollado una gran cantidad de trabajos teóricos sobre los géneros de lo imposible¹⁸¹ en los que investigadores de diferentes disciplinas han estudiado las particularidades de cada género de lo imposible, tanto la fantasía, como lo fantástico y lo extraño. Pero, a pesar de todos estos estudios, aún estamos lejos de alcanzar un consenso en la definición de cada uno de ellos. De hecho, con bastante frecuencia y, dependiendo de los elementos considerados por cada teórico, los límites de todos estos géneros se desdibujan, como bien expresa Antonio Sánchez-Escalonilla:

Existe una confusión generalizada a la hora de utilizar los términos fantasía y fantástico. En parte se debe al abuso de que han sido objeto durante la historia de las clasificaciones genéricas en cine y en literatura, pero también debido a las diferentes acepciones que han recibido por parte de los filósofos, críticos e investigadores.¹⁸²

Nuestra intención en este trabajo no es polemizar sobre los límites el género de la fantasía, por lo que no vamos a acometer un recorrido histórico de teoría del género. Ahora bien, dado que pretendemos trabajar sobre aspectos específicos de una serie de películas que situamos en un género concreto -la fantasía-, debemos exponer qué entendemos por fantasía para situar adecuadamente al lector en el ámbito de nuestro trabajo.

¹⁸¹ Hacemos nuestra la denominación de “lo imposible” del mismo modo que David Roas para referirnos a los géneros que no podrían funcionar sin la presencia de lo sobrenatural: fantasía y fantástico. Ver a este respecto ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001 y ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011

¹⁸² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Ariel, Barcelona 2009, p. 23.

1.1. Lo maravilloso

De entre todas las propuestas de categorización de lo maravilloso nos decantamos por el ensayo clásico de Todorov¹⁸³ por varios motivos:

- En primer lugar por su repercusión: a pesar de las diferentes revisiones críticas a las que ha sido sometido, continúa siendo el trabajo de referencia en cualquier estudio sobre el género y por lo tanto es el trabajo teórico más conocido y más fácil de situar.
- En segundo lugar por su vigencia: la práctica totalidad de los trabajos teóricos posteriores proponen sus aportaciones *a partir* del trabajo de Todorov, en muchos casos polemizando sobre sus afirmaciones. Pero incluso en los mejores trabajos actuales, la clasificación propuesta por Todorov continúa vigente en rasgos generales, aun cuando se pongan en cuestión diferentes postulados del teórico búlgaro como la consideración de género -Campra, Jackson-, la categorización -Ceserani, Barrenechea- el ámbito histórico -Roas, Cersowsky- el tipo de respuesta del oyente -Manlove, Roas, Bessière- o los recursos formales -Jordan, Rodríguez Hernández-¹⁸⁴. Por lo tanto consideramos las definiciones de Todorov, discutibles, pero apropiadas para situar el ámbito de trabajo.
- En tercer lugar por su definición de lo maravilloso: gran parte del trabajo teórico posterior se ha centrado en el género de lo fantástico, y las revisiones del ensayo de Todorov se limitan también a dicho ámbito, por lo que apenas se ha producido revisión crítica sobre lo maravilloso tal y como lo define el teórico búlgaro.

Una vez expuestos los motivos de nuestra elección de la definición de lo maravilloso de Todorov, vamos a realizar un breve itinerario por su ensayo.

Después de un primer capítulo reservado a aspectos metodológicos y literarios en general, Todorov comienza definiendo lo fantástico, dejando para más tarde las definiciones de extraño y maravilloso. Aunque nuestro interés, por el momento, se centra en este último, seguiremos el mismo orden de la exposición de Todorov para ser fieles a sus argumentos.

¹⁸³ TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México D.F., 1981 (2ª edición)

¹⁸⁴ Como material para el recorrido crítico de la obra de Todorov nos hemos basado principalmente en los estudios panorámicos del género realizados por Lucía Solaz Frasset y por Jorge Ernesto Olivera Olivera, ambos recogidos en la bibliografía.

Todorov sitúa con inmediatez su concepción de lo fantástico:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...]

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.¹⁸⁵

Frente al acontecimiento sobrenatural que acontece en la narración, lo fantástico nace *“de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados.”*¹⁸⁶ Según esta concepción, la duda, estriba en saber dónde se da dicha incertidumbre propia de lo fantástico si en el lector o en el héroe. Todorov se decanta por el lector:

La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico.¹⁸⁷

Por lo tanto es necesaria una *“integración del lector con el mundo de los personajes”*¹⁸⁸ para que el lector pueda vacilar, como hacen los personajes, ha de contar con un número limitado de datos que le permitan vacilar incluso más allá de los límites del texto, cuando, una vez finalizada su lectura, mantiene la incertidumbre acerca de los acontecimientos narrados.

Y además, Todorov cree necesaria una *“determinada manera de leer”*¹⁸⁹ el texto que haga posible la duda del lector -que según él no ocurre en la alegoría ni en la poesía-. Así, finalmente, lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede

¹⁸⁵ TODOROV, Tzvetan *Introducción a la literatura fantástica*, Op. cit. p. 19.

¹⁸⁶ ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”.¹⁹⁰

De modo que el efecto fantástico descansa en tres aspectos del texto: verbal, sintáctico y semántico.

Una vez expuesta su definición de lo fantástico, Todorov dedica el resto del capítulo a realizar una comparación de esta definición con otras definiciones de teóricos anteriores.

En el siguiente capítulo, para mejor delimitar lo fantástico, el teórico búlgaro introduce lo que él denomina géneros vecinos y que sitúa según el siguiente gráfico:

Extraño puro	Fantástico-extraño	Fantástico-maravilloso	Maravilloso puro
--------------	--------------------	------------------------	------------------

En esta tabla, el fantástico puro sería la línea central divisoria de los ámbitos extraño y maravilloso.

Los géneros híbridos (fantástico-extraño y fantástico-maravilloso) se darían en aquellos textos que se podrían calificar como fantásticos a lo largo de la narración, pero para los que finalmente existe una explicación racional (fantástico-extraño), o bien, lo sobrenatural termina por ser aceptado (fantástico-maravilloso).

Por su parte, lo extraño estaría compuesto por aquellos textos en los que:

Se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está

¹⁹⁰ *Ibíd.*

limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura.¹⁹¹

Finalmente tendríamos el “maravilloso puro”, en el cual:

Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.¹⁹²

A continuación Todorov aclara que, si bien lo maravilloso se asocia normalmente a los cuentos de hadas, éstos sólo serían una más de las variedades de lo maravilloso. Y por otro lado cree pertinente desligar el maravilloso de aquellos tipos de relatos en los que lo sobrenatural, siendo insólito y aceptado, tiene cierto tipo de justificación: el maravilloso hiperbólico, donde lo sobrenatural vendría dado por elementos con tamaños insólitos; el maravilloso exótico, donde los hechos sólo son sobrenaturales por desconocimiento del héroe; el maravilloso instrumental caracterizado por adelantos técnicos irrealizables en el tiempo del texto; y, por último, el maravilloso científico, que Todorov equipara con la ciencia ficción actual, en la que “*lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce*”¹⁹³.

Para cerrar el tema de lo maravilloso, Todorov expone una cita de *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabilley, en la que para el teórico búlgaro se define con precisión el sentido de lo maravilloso:

“Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal” (pág. 24).¹⁹⁴

De modo que, según Todorov el género de la fantasía -lo maravilloso- está constituido por aquellos textos en los que lo sobrenatural tiene una presencia determinante que es aceptada con naturalidad tanto en el ámbito intratextual como por parte del lector.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹² *Ibid.*, p. 40.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁴ *Ibid.*

1.2. Lo *no* problemático

La categorización de Todorov es suficiente para situar el ámbito cinematográfico de nuestra investigación bajo unas coordenadas que ya hemos expuesto y que no pretendemos poner en cuestión en esta tesis. Sin embargo, sí consideramos relevante revisar brevemente parte del trabajo de Ana María Barrenechea que por diferentes motivos ofrece reflexiones que nos ha servido de referente en buena parte del desarrollo teórico que hemos realizado a partir del análisis textual.

En su *Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica*¹⁹⁵ que Barrenechea publica apenas un par de años después del trabajo de Todorov, la investigadora comienza reconociendo el mérito de la categorización y metodología del teórico búlgaro, pero en la que encuentra inconvenientes. Para la autora, resulta insatisfactorio que la distinción entre fantástico/maravilloso/extraño se base “*en la oposición de rasgos DUDA / DISIPACION DE LA DUDA*”¹⁹⁶ y alude al hecho de que en gran parte de las obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda. Esta objeción le lleva, además, a plantear la debilidad de la categorización de Todorov al no poder ser aplicada más allá de la literatura producida en el siglo XIX, como el propio autor búlgaro reconoció.

Barrenechea propone una caracterización diferente:

Proponemos para la determinación de que es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov.¹⁹⁷

Obsérvese que al igual que sucede en el caso de Todorov, la preocupación de Barrenechea es la definición de lo fantástico y no tanto de la fantasía -lo maravilloso-, pero en ambas categorizaciones fantástico y fantasía van de la mano.

La propuesta de la autora argentina se resume en este esquema que ella misma propone:

¹⁹⁵ BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica” en *Revista Iberoamericana* vol XXXVIII Núm. 80 julio-septiembre 1972

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 395.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 392.

Contraste de LO A-NORMAL/LO NORMAL		Sólo lo NO A-NORMAL
Con PROBLEMA	Sin PROBLEMA	Lo posible
Lo fantástico	Lo maravilloso	

Con este esquema Barrenechea pretende resolver la inestabilidad del género fantástico que ella encuentra en la propuesta de Todorov y ampliar el número de obras que se pueden considerar fantásticas.

A partir de aquí, la autora señala que las obras con elementos sobrenaturales pueden desarrollarse según tres órdenes distintos, en función de si todo lo narrado entra en el orden de lo natural, en el de lo no-natural o hay una mezcla de ambos. Y es aquí donde, finalmente, Barrenechea hace referencia a lo maravilloso como tal:

La mezcla de los dos órdenes produce generalmente, por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato. Pero no siempre se obtiene o se quiere obtener tal resultado. Pensemos en los cuentos folklóricos y en los cuentos de hadas donde aparecen gigantes, enanos, brujas, ogros, pájaros y fuentes milagrosas, plantas que crecen y suben al cielo. Son los mitos o los herederos del mito que nacieron en un mundo no regido por la ley de la contradicción y han conservado de él la libertad imaginativa. Coincidimos con Todorov en considerar que éstos si están fuera del género de lo fantástico y los adscribimos al de lo maravilloso, pero no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema.¹⁹⁸

Al igual que hará David Roas¹⁹⁹ años después, Barrenechea considera como primordial la presencia de lo sobrenatural en las obras fantásticas o maravillosas. Para la teórica argentina, el matiz no reside en la presencia o no de una duda o explicación de los hechos sobrenaturales como ocurría en Todorov, el matiz reside si la aparición de los hechos sobrenaturales es problemática o no. El género de lo maravilloso -la fantasía- estaría constituido por todos aquellos textos en los que lo sobrenatural, siendo primordial en el texto, no aparece como problemático.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 397.

¹⁹⁹ ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Op. cit.

Al igual que ocurre con la *duda* en Todorov, determinar qué es *un problema*, en un texto se antoja ambiguo (¿es problemático para el espectador o para los protagonistas? ¿Lo es argumentalmente o a nivel de percepción?...). La propia Barrenechea trata de concretar lo que considera *problemático* en un artículo posterior, con unas palabras poco precisas “*suscitadora de problemas, conflictiva para el lector*”²⁰⁰ y, del mismo modo, otros teóricos posteriores como Campra han tratado de situar dicha *problematización* en aspectos más específicos.

Sin embargo, con sus limitaciones, la aportación de Barrenechea ofrece un enfoque interesante: el que sitúa a lo maravilloso allá donde la presencia de lo sobrenatural no es problemática en el texto. Este nuevo planteamiento no entra en conflicto con el ámbito de la fantasía que hemos establecido a partir de Todorov, pero sí añade una componente más para dibujar con mayor riqueza la naturaleza del género de la fantasía que aquí consideramos. Así lo maravilloso vendría determinado no sólo por la ausencia de duda sobre la naturaleza de los sucesos sobrenaturales que allí acontecen, sino también por la ausencia de *conflicto* en la aparición de dichos sucesos.

²⁰⁰ BARRENECHEA, Ana María, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso”, en Saúl Sosnowski (Selección, prólogo y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones, Tomo I*, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 196, citado en OLIVERA OLIVERA, Jorge Ernesto, *Intrusismos de lo real en la Narrativa de Mario Levrero*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, p. 86.

2 Fantasía y donación: tendencias teóricas del siglo XXI

Comenzábamos esta segunda parte de la tesis citando reflexiones de Propp y de Rodríguez Almodóvar que ponían de manifiesto la importancia que ambos teóricos dan a la transmisión del objeto mágico dentro del esquema del cuento maravilloso. Posteriormente, hemos podido ver cómo, para Greimas, el esquema narrativo canónico estaba constituido por una estructura contractual de tres pruebas a partir de las funciones de la donación de Propp. Finalmente en la teoría del relato de González Requena, la donación, en todos sus niveles, *atraviesa* la estructura básica de suspense de un relato básico, para terminar por constituir el relato simbólico, del que son ejemplo el mito, el cuento maravilloso, la tragedia griega o el cine clásico de Hollywood.

Posteriormente, en este capítulo, hemos tratado de situar el género de la fantasía como ámbito de estudio, describiendo las coordenadas teóricas sobre las que nos apoyamos en referencia al género.

Ha llegado del momento de aunar donación y fantasía, y repasar el estado de la cuestión en los estudios actuales para situar adecuadamente nuestro análisis de la puesta en escena de la donación simbólica en el cine de fantasía y dibujar el ámbito de las aportaciones de esta tesis.

Este planteamiento de trabajo supone que hay una donación simbólica que estudiar en el género de la fantasía. Nuestro análisis posterior demostrará la pertinencia de este presupuesto pero, en cualquier caso, no se trata de una suposición aventurada si, como hemos tenido ocasión de ver, aceptamos que en el *ritual* de narración de los cuentos maravillosos se puede desplegar una donación simbólica y aceptamos, también, la estrecha familiaridad que gran parte de los textos de fantasía guardan con el cuento maravilloso, como bien expresa Maria Nikolajeva "*fairy tales and fantasy are undoubtedly generically related*"²⁰¹

²⁰¹ NIKOLAJEVA, María, "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern" en *Marvels & Tales* Volume 17, Number 1, Wayne State University Press, 2003, p. 138

Sin embargo, y a pesar de esta familiaridad evidente entre cuentos y fantasía, son minoritarios²⁰² los estudios específicos del género de la fantasía en el siglo XXI que toman como referente los trabajos de Propp, Greimas, o González Requena, a pesar de la repercusión de la *Morfología* de Propp y sus posteriores evoluciones en los ámbitos del folclore, la semiótica, la antropología o la lingüística.

Esta *ausencia* teórica puede resultar más llamativa aún si tenemos en cuenta que el principal referente teórico sobre lo maravilloso y lo fantástico en la literatura, Tzvetan Todorov, dedicó una buena parte de su investigación al análisis estructural del relato²⁰³, y sin embargo no plantea una aproximación al género teniendo en cuenta las funciones de los personajes al modo proppiano, sino que delimita su categorización en función de aspectos verbales, sintácticos y semánticos²⁰⁴. De entre todos estos aspectos, aquellos que el teórico denomina sintácticos, son los que más se aproximan a un estudio estructural como el de Propp, Greimas o González Requena, pero apenas son desarrollados por Todorov. De hecho no ofrece argumentos sobre lo maravilloso en relación a este aspecto sintáctico (como sí ocurre en el desarrollo del aspecto verbal), en cambio su exposición se centra en argumentar que lo fantástico *necesita* una estructura específica para producir su efecto, al igual que ocurre el chiste o el género policíaco.

A partir de Todorov, *“Most theoretical works on fantasy to date have incorporated structuralist insights”*²⁰⁵ pero en la mayor parte de los casos, las consideraciones sobre la estructura narrativa de la fantasía observan la necesidad que el género tiene de una estructura específica y concreta pero no profundizan en ella ni en una posible presencia de la donación. De hecho, los trabajos más recientes que consideran aspectos estructurales, lo hacen estudiando aspectos específicamente argumentales.

²⁰² Sólo hemos sido capaces de localizar análisis menores en trabajos universitarios y referencias breves en trabajos como el de María Nikolajeva que repasamos en las próximas páginas.

²⁰³ Ver, por ejemplo su ensayo “Las categorías del relato literario” en *Comunicaciones. Análisis Estructural del Relato*, ya citado.

²⁰⁴ TODOROV, Tzvetan *Introducción a la literatura fantástica*, Op. cit. p. 56

²⁰⁵ ATTEBERY, Brian, “Structuralism” en MENDLESOHN, Farah, JAMES, Edward (Ed.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press. 2012. Edición Kindle.

2.1. Tendencias teóricas en los estudios de la fantasía en el siglo XXI

Algunos teóricos actuales, como Nikolajeva piensan que la fantasía actual es mucho más compleja que los cuentos de hadas para los que el modelo de Propp fue diseñado²⁰⁶. A pesar de ello, la propia autora sí reconoce las similitudes entre cuento y fantasía y, en el mismo sentido, confiere cierta validez al trabajo proppiano para estudiar las películas de fantasía y fantásticas en función de los personajes canónicos del cuento definidos por Propp:

Most fantasy novels have many similarities to fairy tales. They have inherited the fairy-tale system of characters, set up by Vladimir Propp and his followers: hero/subject, princess/object, helper, giver, antagonist (Propp; Greimas).²⁰⁷

Por otro lado, la teórica rusa también reconoce que la fantasía ha heredado ciertos atributos temáticos de los cuentos de hadas que, si bien han evolucionado, desempeñan la misma función:

Further, fantasy has inherited many superficial attributes of fairy tales: wizards, witches, genies, dragons, talking animals, flying horses and flying carpets, invisibility mantles, magic wands, swords, lanterns, magic food and drink. However, the writers' imagination allows them to transform and modernize these elements: a genie may live in a beer can rather than a bottle; flying carpets give way to flying rocking chairs, and supernatural characters without fairy-tale origins are introduced—for instance animated toys (for a good overview of fantasy themes see Swinfen). Nevertheless, their function in the story is essentially the same.²⁰⁸

Y, por último, la autora también ve en la fantasía una herencia directa de la estructura de los cuentos identificada por Propp:

Fantasy has also inherited the basic plot of fairy tales: the hero leaves home, meets helpers and opponents, goes through trials, performs a task, and returns home having gained some form of wealth. It has inherited some fundamental conflicts and patterns, such as the quest or combat between good and evil.²⁰⁹

²⁰⁶ Comunicación personal con la autora en julio de 2014

²⁰⁷ NIKOLAJEVA, María, *"Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern"*, Op. cit. p. 140.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 140-141.

Sin embargo, Nikolajeva considera que, a pesar de todas estas semejanzas, las diferencias entre cuentos de hadas y fantasía son muy grandes:

However, just as fairy tales are not a homogeneous genre category, featuring magical tales as well as animal and trickster tales and so on, so fantasy is a generic heading for a variety of different types of narratives, some taking place in a fairy-tale realm, some depicting travel between different worlds, some bringing magic into the everyday (see Nikolajeva, *The Magic Code*).²¹⁰

A partir de esta argumentación, la autora dedica el resto de su ensayo a segregar fantasía y cuentos de hadas de acuerdo a su estructura espacio-temporal, para terminar diferenciando diferentes tipos de unidades de tiempo y espacio o la mezcla de ellos como posible categorización de la fantasía. Para Nikolajeva lo más importante es el modo en el que el argumento se despliega temporal y espacialmente -la idas y venidas a un tiempo pretérito, la naturaleza de los mundos en los que se desarrolla la acción- a la hora de definir y clasificar los textos de fantasía²¹¹.

Este tipo de estudio que lleva a cabo María Nikolajeva tiene un planteamiento semejante al de la gran mayoría de los trabajos teóricos actuales sobre el género. Esta tendencia se focaliza en establecer categorías de diferenciación en función de cómo se articula la aparición de lo sobrenatural -la naturaleza de los mundos en los que aparece, y cómo se relaciona con los protagonistas. Así, además de los criterios de estructura espacio-temporal de Nikolajeva se suman ejemplos como el de James Walters que estudia la naturaleza de cada uno de los mundos - universos- presentes en los largometrajes de fantasía ²¹² y el tipo de *fantasías* presentes en el texto -fantasías de tiempo y espacio, fantasías de vida o muerte, fantasía de libertad y movimiento-²¹³ o Farah Mendlesohn quien categoriza la fantasía de acuerdo al modo en el que los elementos fantásticos entran en la narración²¹⁴.

Esta tendencia de los estudios teóricos actuales a abordar la investigación del género desde diferentes relaciones en la estructura espacio-temporal de los textos, se pone también de

²¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

²¹¹ Bajo el término inglés *fantasy*, Nikolajeva sitúa tanto textos fantásticos como de fantasía. En los teóricos anglosajones es frecuente el uso de *fantasy* como equivalente al fantástico en castellano, aunque algunos autores también lo emplean como equivalente al término fantasía español. En numerosos casos es necesario profundizar en la obra del autor para poder discernir la acepción de *fantasy* que hace uso.

²¹² WALTERS, James, *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*, Intellect Ltd, 2011 (Edición kindle)

²¹³ WALTERS, James, *Fantasy Film A Critical Introduction*, Berg, Oxford, 2011 (Edición Kindle)

²¹⁴ MENDESLOHN, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, 2008. Edición Kindle.

manifiesto en el concepto de lo maravilloso que elabora Sánchez-Escalonilla²¹⁵ en su trabajo sobre la fantasía de aventuras y que recoge esta miríada de puntos de vista al considerar la fantasía:

El concepto maravilloso, esencia de la fantasía, se complementaría de este modo con las aportaciones realizadas hasta el momento, que aluden a “mundos, seres y objetos sobrenaturales” (Manlove), “más allá del mundo ordinario” (Mathews), ligados a una “cualidad de sorpresa y asombro”(Tolkien), donde residen la “magia” (Nikolajeva y Jak), lo “imposible” (Jak), “lo inexplicable y la maravilla” (Nikolajeva), y donde se alteran las “leyes naturales” (Mathews y Nikolajeva), en especial las que afectan al tiempo y al espacio.²¹⁶

Todas estas características de lo maravilloso podrían encontrarse, también, en los cuentos de hadas. Por ello, al igual que ocurre en el caso de María Nikolajeva, Sánchez-Escalonilla también cree necesario dedicar las páginas siguientes a diferenciar los cuentos de hadas -y otros textos cinematográficos semejantes- de los textos pertenecientes al género de fantasía. El autor considera el asombro como clave de la fantasía:

El asombro ante lo maravilloso y lo mágico resultan indispensables para que exista un verdadero relato de fantasía.²¹⁷

Y dicho asombro surgiría:

A través de la intrusión de un *elemento imposible*, el creador de fantasías literarias y cinematográficas encuentra la clave para establecer un cruce entre el mundo ordinario y el mundo extraordinario y, al mismo tiempo, provocar una colisión de experiencias (lo habitual contra lo insólito) que además de introducir lo fantástico en la historia, dota al género de su atractivo misterioso particular.²¹⁸

De modo que es necesario analizar la naturaleza de los mundos en juego en el relato para poder concretar si el texto es fantasía y, en la misma medida, poderlo diferenciar del cuento de hadas:

Otro tanto sucede con la tradición de los cuentos de hadas, género distinto del fantástico, y así lo entienden autores como Selma Lanes: «La designación “cuento de hadas” se aplica a aquellos relatos que dan por asumida la existencia de elementos o seres mágicos en nuestro mundo. El término “fantasía” se reserva a aquellos relatos donde los reinos

²¹⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Op. cit. p.23

²¹⁶ *Ibid.*, p.26.

²¹⁷ *Ibid.*, p.27.

²¹⁸ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Op. cit. p.27.

mágicos pueden existir, pero los personajes deben encontrar el medio mágico de trasladarse hasta ellos».²¹⁹

Nuevamente aparece la naturaleza de los *universos* en juego y el modo de trasladarse entre ellos como clave en la definición del género. De hecho, el autor completa el argumento con una cita de Nikolajeva quien, empleando terminología heredada de Tolkien, cree fundamental la diferencia entre mundo primario y mundo secundario para la definición de la fantasía.

Este breve repaso por las concepciones del género de Nikolajeva y Sánchez-Escalonilla pone de manifiesto la tendencia contemporánea de definir y perfilar la fantasía, como alejada de los cuentos de hadas, en base a elementos propios de la estructura espacio-temporal del argumento. Esta insistencia de los estudios contemporáneos de distanciar fantasía y cuento es, probablemente, uno de los motivos por el que no se proponen estudios del género de la fantasía a partir de la morfología proppiana propia del cuento.

2.2. La presencia de la donación en la fantasía de aventuras

Las tendencias teóricas actuales sobre la fantasía -como acabamos de señalar- se centran en una serie de elementos de estructura espacio-temporal, pero no tienen en consideración una estructura en base a las funciones de los personajes como hacen Propp y sus sucesores.

Sin embargo, de un modo semejante a como ocurre en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, en los diferentes estudios teóricos actuales la donación aparece, con frecuencia, como un elemento protagónico de los textos de fantasía, aun cuando no forma parte de la categorización establecida por el autor. Como demostración de esta afirmación, analizaremos ahora el estudio de Antonio Sánchez-Escalonilla sobre la fantasía de aventuras, en el que el autor desgana lo que denomina claves creativas del género en novela y cine, en las que expone los diferentes niveles de la estructura de las obras del género.

²¹⁹ *Ibíd.*, p.28.

En un primer nivel, Sánchez-Escalonilla, sitúa los “mundos” en los que se localiza el argumento como pieza clave de la estructura de estos textos, a partir de la dualidad *mundo primario-mundo secundario* -que Tolkien consideraba constitutiva del género-, y emplea la clasificación de Nicolajeva basada en la relación entre ambos mundos, estableciendo tres categorías: mundos abiertos, mundos cerrados, mundos implicados. Tanto en los mundos abiertos como en los mundos cerrados, sólo parece haber un umbral -entre dos mundos o dentro del mismo mundo- al que el héroe accede. En el tercer tipo de relación, los mundos implicados, el elemento maravilloso se desencadena por la presencia de un agente u objeto maravilloso perteneciente al mundo secundario. En la definición de este último tipo de relación entre mundos, encontramos los primeros rasgos semejantes a los del donante y el objeto mágico proppianos.

Por un lado el agente fantástico

Los visitantes de mundos secundarios introducen con su llegada el elemento maravilloso dentro del mundo primario [...]

Los agentes fantásticos adoptan a menudo la forma de *intrusos benefactores*: personajes de procedencia incierta que llevan a cabo una misión de rescate en nuestro mundo primario.²²⁰

No es difícil ver la relación que este agente fantástico tiene con la maga del cuento maravilloso estudiada por Propp:

Todo el desarrollo del cuento maravilloso, y en especial el principio (la partida para el reino de los muertos), muestra que la maga puede tener alguna conexión con el reino de los muertos.²²¹

La maga es ese agente “del otro mundo” en los cuentos maravillosos populares que al igual que el agente de Sánchez-Escalonilla puede presentar diversas formas, desde hostiles a benefactoras. En cualquiera de sus representaciones, la maga es el donante por antonomasia de los cuentos maravillosos analizados por Propp, poniendo a prueba al héroe de un modo u otro y entregándole el objeto mágico.

Entre los ejemplos de agente maravilloso propuestos por Sánchez-Escalonilla el componente de benefactor-donante es manifiesto en muchos de ellos: el extraterrestre de *E.T.*,

²²⁰ *Ibid.*, p.85.

²²¹ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit., p. 70.

el cyborg de *Terminator 2*, el robot de *El gigante de hierro*, Narf de *La joven del agua* o el extraterrestre de *Starman*.

Lo relevante para nuestro planteamiento es que esta figura -el agente fantástico- que a priori sólo parecía tener presencia en la introducción de elemento fantástico en el tercer tipo de relación entre mundos -los mundos implicados-, termina, curiosamente, siendo situada por el autor también en el caso de los mundos abiertos y mundos cerrados bajo la forma de un heraldo:

El heraldo²²² parece una figura más rentable en esquemas de mundos abiertos o cerrados²²³

Y un poco más adelante:

Esta categoría heroica [el agente benefactor] también resulta muy frecuente en los esquemas de universos abiertos.²²⁴

Este agente fantástico es clave en la conformación del *mundo implicado*, pero Sánchez-Escalonilla termina por dibujar un agente fantástico -benefactor o no- que comparte características con el destinador dibujado por Greimas y González Requena, y que está presente en las tres tipologías de relación *mundo primario-mundo secundario*, es decir en todos los tipos de obras de fantasía de aventuras.

Algo similar ocurre con la presencia del objeto mágico, que inicialmente aparece como el elemento catalizador de la relación de *mundos implicados*, pero que el autor termina por situar de modo general:

Mitos, cuentos de hadas y leyendas populares de todas las épocas y culturas han aportado toda suerte de objeto mágicos a los relatos de fantasía de aventuras. Con independencia del esquema de mundos empleado por novelistas y guionistas, los ingenios y artefactos mágicos podrían agruparse en una interminable lista de categorías.²²⁵

Agente y objeto mágico interesan a Sánchez-Escalonilla sólo en el modo que afectan a la relación entre *mundo primario* y *mundo secundario*, pero su presencia es manifiesta en todo el

²²² Sánchez-Escalonilla diferencia al heraldo del agente porque los primeros vienen y vuelven al mundo secundario, y los segundos permanecen en el mundo primario. Diferencia sutil que no afecta a nuestro razonamiento.

²²³ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Op. cit. p.85.

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ *Ibíd.*, p.88.

abanico de posibles obras de fantasía actual que analiza el autor. Y aunque para su análisis no se muestra interesado en la función que ambos desempeñan, sí reconoce su importancia:

En el esquema de mundos implicados, la figura clave es el agente fantástico: un intruso (benefactor o maléfico) que lleva consigo la ruptura del equilibrio dramático y que suele ocasionar una llamada a la aventura.²²⁶

El agente fantástico se desvela entonces, como el destinador que realiza el mandato en la donación, y por ello es reconocido por el teórico español como figura clave para el desencadenamiento dramático del relato.

Más adelante, en el tercer bloque de su estudio, Sánchez-Escalonilla desgana las componentes de fantasía y misterio humano en el periplo del héroe. En este capítulo, a la estructura de los mundos *primario* y *secundario*, añade una serie de estructuras adicionales sobre las que articula diferentes aspectos de la fantasía de aventuras: la estructura dramática, la estructura del viaje interior, el periplo de la libertad, el descenso a los infiernos y la forja del héroe. De todas ellas nos detendremos en la segunda, que el autor sitúa en un capítulo que denomina “Misterio del destino”. En él Sánchez-Escalonilla profundiza en la experiencia de iniciación del protagonista, su aprendizaje interior modulado en términos de libertad y destino que, según las acepciones que utiliza el autor, podemos asimilar como el deseo y el deber de la estructura de la donación de González Requena. El teórico lo resume así:

Lo insólito de toda fantasía consiste precisamente en la vivencia de una aventura donde el elemento maravilloso sorprende al protagonista por vez primera, al tiempo que se inicia un viaje jamás emprendido con anterioridad. Sucede entonces que el héroe tiene la oportunidad de llenar una existencia vacía o sin sentido, a través de una misión encaminada a procurar la felicidad ajena.²²⁷

Según el autor, en el inicio del recorrido, se produce un descubrimiento, en el que de nuevo aparece una figura determinante que, desde nuestro enfoque, puede ser reconocida como la del donante:

Las historias interiores de descubrimiento cuentan con dos elementos catalizadores que ya conocemos y que, si bien no son imprescindibles, influyen doblemente tanto en el viaje exterior del protagonista como en el interior: se trata de las figuras del *sabio*

²²⁶ *Ibid.*, p.151.

²²⁷ *Ibid.*, p.236.

anciano - vital para la instrucción del explorador- y del *oráculo*, ya este último en forma de personaje, profecía o revelación.²²⁸

Y como tal figura determinante, Sánchez-Escalonilla se detiene en su análisis. Primero en el tipo de relación con el héroe:

La relación entre candidato a héroe y mentor, entre explorador y sabio anciano, se traduce en términos estructurales a través de una subtrama maestro-discípulo.²²⁹

Se trata por lo tanto de una relación de donación, del mismo tipo que la que González Requena define entre destinador y destinatario. Pero, además:

En numerosas fantasías de aventuras, es el sabio anciano quien escoge al candidato para llevar a cabo su viaje.²³⁰

Del mismo modo que el destinador, el *sabio anciano* elige al protagonista y, en esa misma media, lo define como héroe capaz de. Al escogerle realiza el mandato sobre el protagonista y prefigura -narrativamente- su trayecto llevando acabo la donación en el enunciado narrativo Ia: la destinación, y posteriormente, como mentor que es, termina desempeñando el resto las funciones de la donación:

Como Merlín en su relación con Arturo, el sabio anciano introduce a su pupilo en los misterios del mundo extraordinario. Esta instrucción resulta enigmática y no todo lo rápida que desearía el candidato a héroe. Un viaje iniciático requiere la superación de pasos y pruebas antes de alcanzar su fin [...] A lo largo de la instrucción, los mentores entregan a los candidatos utensilios o armas mágicas que se revelarán de utilidad durante el viaje.²³¹

El *sabio anciano* completa así la segunda dimensión de la donación en el enunciado Ib: los objetos. La definición que hace Sánchez-Escalonilla de este sabio anciano propone una figura con las mismas las características y funciones del destinador de González Requena.

Para finalizar este apartado, el autor hace un recorrido por los “*dones facilitados por el mentor*”²³² en la mitología, pero también en la fantasía contemporánea, desde los objetos que recibe Perseo, a los que recibe Frodo, Harry Potter, Luke Skywalker, Willow o la propia Dorothy.

²²⁸ *Ibíd.*, p.242.

²²⁹ *Ibíd.*

²³⁰ *Ibíd.*, p.244.

²³¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Op. cit. p.245.

²³² *Ibíd.*

Con esta enumeración, el autor pone de manifiesto la importancia del objeto mágico recibido en donación en todas estas narraciones.

Si bien el trabajo de Sánchez-Escalonilla ofrece, alineado con las propuestas teóricas actuales, un estudio del género bajo diferentes aspectos y organizaciones estructurales, el donante y la donación terminan por aflorar como elementos determinantes también en las claves organizativas identificadas por el autor, a pesar de no formar parte de sus las premisas de clasificación. Esta presencia constante de aspectos que guardan relación con el eje de la donación, tal y como lo estamos considerando en esta tesis, en análisis actuales que parten de planteamientos diferentes a los de Propp, Greimas y González Requena, creemos que refrenda la pertinencia de un trabajo como el que abordamos en esta tesis: el estudio de la puesta en escena de la donación simbólica -como uno de los niveles del eje de la donación- como un planteamiento pertinente para el estudio del género de la fantasía.

2.3. La donación en la fantasía actual

El análisis de los trabajos de Nikolajeva y Sánchez-Escalonilla como teóricos de referencia actuales en el ámbito de la fantasía pone de manifiesto que, si bien las tendencias teóricas actuales del género se encaminan hacia el estudio estructural de elementos argumentales con la intención de categorizar o desgranar las obras del género, también es posible profundizar en el género de acuerdo la morfología común de sus obras. La persistencia de las funciones proppianas y la persistencia de la estructura de la donación en la fantasía actual validan esta aproximación.

Por todo ello, consideramos que es interesante analizar la puesta en escena de la donación de un relato en una serie de obras para aprender mejor cómo se despliega en el cine de fantasía contemporáneo y obtener por el camino datos interesantes sobre el género de la fantasía de acuerdo a los rasgos heredados de los cuentos de hadas tradicionales a los que hacía referencia María Nikolajeva.

El hecho de que la fantasía del siglo XXI sea heredera directa de los cuentos maravillosos es suficiente para justificar un estudio de la donación simbólica dentro de los márgenes del

género. Pero hay otro motivo por el que consideramos que el estudio de la donación en el género puede ser fructífero.

Ya hemos desgranado la teoría del relato de González Requena que hacemos nuestra para estudiar la donación en los textos maravillosos. En esta teoría el eje de la carencia que determina los relatos en general, se ve *atravesado* por el eje de la donación constituyendo la estructura interna del relato simbólico. Esta definición teórica del relato nos permite delimitar la causalidad narrativa que determina y condiciona la sucesión de actos temporales del relato y, también, nos permite modelar y orientar el sentido -de una u otro índole- que *adquieren* los actos del sujeto. Obsérvese que, de acuerdo a esta estructura, tanto *causalidad* como *sentido* se definen dentro de las fronteras de la narración, no hay nada lógico ni racionalmente previsible “*externo a esas magnitudes energéticas que habitan el relato*”²³³. En esa misma medida, lo sobrenatural en el género de lo maravilloso resulta *no problemático* sólo dentro de las coordenadas del relato, cuando estas *magnitudes energéticas* son capaces de conformar una realidad intratextual con un almacén simbólico que asimila, sin resquebrajarse, la aparición de lo imposible. Fuera del relato simbólico lo imposible no puede encontrar acomodo *extratextualmente*: lo maravilloso, entonces, sólo puede operar dentro de un relato que lo ampare y configure.

Bajo este prisma, es posible explicar buena parte de los problemas a los que se enfrentan los teóricos del género la fantasía cuando intentan establecer los límites del género tratando de clasificar de un modo lógico la naturaleza de los acontecimientos que suceden en los textos - extraño, insólito, inexplicable - o la naturaleza de la respuesta del espectador -aceptación, asombro, incertidumbre-. Cuando estos autores tratan de delimitar el género en base a la respuesta del espectador, como sujeto ajeno al relato, están proponiendo una categorización en base a lo que sucede más allá de los textos, fuera de ellos. De este modo, definen propuestas que pueden ser discutidas en función de las distintas concepciones de espectador y realidad adoptadas por cada teórico. Quizá la mejor demostración de esta tendencia es la frecuencia con la que los autores recurren a describir el modelo de realidad reinante en el momento de la producción -o posterior lectura- de cada texto, porque necesitan delimitar un contexto exterior al relato para fundamentar su categorización del género.

El reto consiste, entonces, en buscar el modo de estudiar la fantasía y sus límites, *intratextualmente*, dentro de los ejes estructurales del propio relato, y consideramos que estamos

²³³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, p. 521.

en condiciones de acometerlo gracias a las *magnitudes energéticas* planteadas por González Requena en su teoría del relato simbólico.

Parece lógico convenir entonces que para realizar una aportación al estudio del género de la fantasía que sea explicable y definible *dentro* de los parámetros del relato, debemos de comenzar analizando la puesta en escena de la donación simbólica de un relato, es decir, debemos de analizar cómo se articulan esa serie de funciones que constituyen el eje de la donación, un eje que, en su cruce dinámico con el eje de la carencia, posibilita la conformación de lo simbólico en un relato. De este modo estaremos analizando aquellos elementos de cada obra de fantasía que modulan lo imposible constituyendo así lo maravilloso y lo haremos considerando, únicamente, aspectos *intratextuales*.

Y, a su vez, el mejor modo de estudiar la donación simbólica como magnitud dinámica del relato mítico, es estudiando ejemplos -textos- concretos donde analizar cómo se despliegan y articulan las esferas de acción del destinador y el destinatario en *cada* relato, es decir, estudiando los elementos *tangibles* -de forma y contenido- que plasman la donación en la enunciación en él.

3 La donación fallida, lo fantástico

*Esta posibilidad de una doble interpretación no hace sino subrayar el gran número de contradicciones que puede contener el relato. Esta es a la vez la afirmación de una permanencia y de las posibilidades de cambio, afirmación del orden necesario y de la libertad que rompe y establece ese orden.*²³⁴

En el planteamiento preliminar de esta tesis pensábamos limitar nuestro análisis a la puesta en escena de la donación del relato en la fantasía en el siglo XXI. Sin embargo el trabajo de análisis que recogemos en las partes cuarta y quinta nos llevó a territorios más allá de las fronteras de partida que no hemos podido obviar y que se adentran en el territorio de lo fantástico²³⁵. Pese a ello, hemos tratado de mantenernos fieles a nuestro propósito inicial por lo que no hemos considerado necesario extender nuestro repaso teórico hasta incluir los estudios sobre lo fantástico como género. Sin embargo, al igual que en el caso de la fantasía, sí vamos a realizar un repaso de ciertas investigaciones sobre lo siniestro que nos ayudarán a profundizar en cierta relación entre la fantasía y lo fantástico que desarrollaremos en las partes cuarta y quinta antes señaladas.

3.1. Angustia y sentido

Maravilloso y fantástico agrupan dos tipologías de obras, literarias y cinematográficas, que comparten la presencia de lo imposible como parte necesaria de su construcción temática, entendiendo por imposible, aquello que no puede acontecer en la *realidad* extratextual lector. Sin embargo, así como los textos maravillosos llevan siglos con nosotros, las obras fantásticas apenas

²³⁴ GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Op. cit. P. 324.

²³⁵ De nuevo, con intención de facilitar nuestra exposición, nos referimos a lo fantástico según la -discutida- acepción de Todorov por los motivos ya expuestos en este capítulo.

cuentan con algo más de dos siglos de antigüedad. Recordemos que la literatura fantástica nace como tal a finales del siglo XVIII en un momento histórico específico, en el que:

Un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello era susceptible de explicación racional. El Racionalismo del siglo XVIII había convertido a la razón en la única vía de comprensión del mundo.²³⁶

El planteamiento racionalista se impuso y el cambio en las estructuras sociales y míticas, que conformaban la cosmovisión reinante hasta entonces, fue dramático:

“...con la progresiva descristianización [...] de las creencias, ritos y costumbres, hasta en los estratos más bajos de la sociedad, y con la difusión [...] de una nueva concepción de la naturaleza y de la vida, y más importante aún para lo que aquí tratamos, de una nueva concepción de la muerte, el modelo [previo] fue considerablemente debilitado y en muchos casos completamente desterrado.”²³⁷

Sin embargo había un vacío que la ciencia no podía cubrir, porque los textos religiosos no sólo explicaban el mundo más inmediato, también se ocupaban de *“ímpetus y los impulsos instintivos [...] de la familia, del amor, de la amistad y de la muerte”*²³⁸ y así:

“...suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.”²³⁹

El hombre en esta situación se encuentra sin soluciones para afrontar la angustia que ese mundo *“hostil y desconocido”* provoca, las explicaciones científicas sobre el funcionamiento del mundo y sus fenómenos son capaces de tranquilizar a la mente racional, sin embargo, la ciencia no es capaz de contener ni guiar la experiencia subjetiva que cada hombre tiene de lo real. Así, el hombre moderno desamparado y asolado por sus propias pulsiones, alumbró la literatura fantástica: lo sobrenatural fue relegado *“del nivel de la cultura oficial a dos niveles aparentemente inferiores, si bien, de otro modo, muy respetados y admirados, y, en cualquier caso, considerados como legítimos; el nivel de la cultura infantil [...] y el de la cultura literaria”*²⁴⁰.

²³⁶ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit., p. 15.

²³⁷ CESERANI, Remo *Lo fantástico*, Visor Dis., Madrid 1999, p. 142.

²³⁸ *Ibid.*, p. 143.

²³⁹ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico” en ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p.21

²⁴⁰ CESERANI, Remo *Lo fantástico*, Visor Dis., Op. cit., p. 143.

Este *alumbramiento* de la literatura fantástica como síntoma de las pulsiones humanas no canalizadas por los relatos míticos suscita una dialéctica con los relatos simbólicos que hasta ese momento se habían ocupado de los *ímpetus e impulsos* del hombre: los textos mitológicos y religiosos, pero también los cuentos maravillosos.

Según esta dialéctica tendríamos que, por un lado, el relato maravilloso ofrece una reparación, un sentido organizador que sutura la angustia desatada ante ese mundo hostil, de un modo similar al de los textos míticos cuando éstos ofrecen un orden y una explicación para los sucesos imposibles:

“En el núcleo mismo de la estructura del relato mítico tiene lugar sucesos no sólo maravillosos, sino también incomprensibles: sucesos que escapan, por tanto, a toda verosimilitud y a toda previsibilidad -a toda otra previsibilidad que la que el mito garantizaba con su misma existencia. O todavía en otros términos: que quiebran todas las hipótesis previsibles, que nos responden a ninguna inferencia razonable distinta de la que el mito mismo funda con su existencia.”²⁴¹

Del mismo modo que en los mitos, en los textos maravillosos hay un “orden ya codificado”²⁴² que modela lo sobrenatural y por ello resulta ser “no problemático” según la pertinente clasificación de Barrenechea.

Por otro lado, los textos fantásticos también parten de una situación de angustia inicial, sin embargo no hay orden codificado que ampare a lo sobrenatural. Este tipo de obras se sumergen en lo ominoso sin dar lugar a una reparación para la angustia, más bien al contrario:

“la ausencia de un peligro «real» genera un placer «negativo» que Burke llama «deleite» (delight). Lo infinito impone, en efecto, una sensación sublime porque llena el ánimo de un «horror delicioso»: el deleite se acrecienta, por tanto, cuanto más «pánico» es suscitado en el intelecto, actuando también de modo directo sobre la sensibilidad. Se culmina así una suerte de «fenomenología» de lo negativo y lo oscuro”.²⁴³

²⁴¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood.*, Op. cit. p. 498.

²⁴² ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, p. 51.

²⁴³ FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000, p. 121-122. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit., p. 18.

Gracias a esa sensación de “horror delicioso” autores y espectadores se sienten atraídos por el abismo de lo oscuro y lo siniestro. El propio David Roas escoge estas palabras de Bioy Casares para resumir la cuestión:

“Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad”.²⁴⁴

En lo fantástico no hay solución para la angustia porque lo que este tipo de obras pretenden es, precisamente, reflejar los vértigos incontinentes del hombre ante lo real.

Se suscita así una posible relación antagónica entre ambos géneros. Frente a la angustia del hombre moderno, acosado tanto por la *muerte, los impulsos y los instintos* a los que aludía Ceserani y por el *mundo hostil y desconocido* de Roas, lo maravilloso ofrece un sentido reparador mientras que lo fantástico propone un reflejo de dicha condición.

Esta dialéctica entre fantasía y fantástico como géneros que *acogen* la angustia del lector-espectador y la enfrentan a la presencia de lo imposible, se encuentra en el núcleo de las aportaciones que pretendemos obtener a partir del análisis de las obras de ambos géneros que hemos desarrollado. Pero para comprender mejor esta dialéctica debemos de profundizar en su naturaleza de acuerdo a cómo se articula en cada tipo de texto.

3.2. Realidad y causalidad

A comienzos del siglo XX, fue Freud -en su famoso artículo sobre lo siniestro²⁴⁵- quien primero reflexionó sobre la relación entre los textos maravillosos y los textos siniestros²⁴⁶:

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos. El mundo

²⁴⁴ BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Sur, 1970, p. 62. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 31.

²⁴⁵ FREUD, Sigmund, *Lo siniestro* en Obras completas, Freud Total 1.0, Nueva Eléade 1995, (edición electrónica)

²⁴⁶ En Freud lo siniestro hace referencia a lo que posteriormente se ha dado en llamar lo fantástico.

de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos.²⁴⁷

David Roas se posiciona en esta misma lógica cuando explica que el mundo de los textos maravillosos:

Es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes - y el narrador- asuman lo que ocurre sin cuestionarlo.²⁴⁸

Por otro lado, frente a este lugar totalmente inventado, la mayoría de los estudiosos de lo fantástico consideran que para que lo imposible de los textos genere el efecto ominoso es necesario que el modelo de realidad presentado en el argumento sea lo más semejante posible a la realidad del lector-espectador. Es un lugar común entre los teóricos, desde Freud:

El poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción.²⁴⁹

Y Todorov:

Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales²⁵⁰

Hasta Roas:

²⁴⁷ FREUD, Sigmund, *Lo siniestro* en Obras completas, Freud Total 1.0, p. 12.

²⁴⁸ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011, p. 47.

²⁴⁹ FREUD, Sigmund, *Lo siniestro* en Obras completas, *Op. cit.* p.13.

²⁵⁰ TODOROV, Tzvetan *Introducción a la literatura fantástica*, *Op. cit.* p. 37.

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector.²⁵¹

Sin embargo, esta condición no es exclusiva de lo fantástico, dado que en los textos maravillosos también se puede mostrar una realidad similar a la del espectador y mostrar elementos siniestros y monstruosos. Recordemos que también:

En el cuento de hadas, en el que suceden cosas no menos truculentas que en los relatos de terror, el lector para nada se ve embargado por el aroma de lo siniestro.²⁵²

Por ello, nos parece más precisa la propuesta de González Requena para entender la lógica interna de ese mundo maravilloso en el que todo es posible sin ser problemático:

El cuento maravilloso no es siniestro, en suma, porque su universo posee una legalidad, se sostiene, está sujeto, se nos presenta como un modelo (simbólico) de realidad.²⁵³

Frente a los relatos maravillosos -de fantasía- estarían los textos siniestros -fantásticos-:

En el relato siniestro tiene lugar una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura.²⁵⁴

De modo que en estos textos:

El lector que atraviesa, de la mano del protagonista, ese insólito universo narrativo, participa, en su lectura, de una experiencia de quiebra del juicio de realidad.²⁵⁵

Éste sería el resultado del tránsito por el relato fantástico: *“revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad”*²⁵⁶

Según estas definiciones, la diferencia entre los mundos de uno y otro género, no estribaría tanto en su relación con el mundo extratextual de espectador, como en la capacidad de resistencia del “modelo de realidad” presentado en el relato ante la presencia de lo sobrenatural. De modo que la clave estriba en saber si, como en los mitos, se funda una “previsibilidad”, un

²⁵¹ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit., p. 31.

²⁵² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Emergencia de lo siniestro” en *Trama y fondo* n°2, p. 56.

²⁵³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Emergencia de lo siniestro” en *Trama y fondo* n°2, 1997, p. 57.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 56.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 49.

orden simbólico para lo imposible presente en el texto²⁵⁷, o si la irrupción de lo imposible provoca la quiebra del modelo de realidad presente en el texto.

Sin un modelo simbólico de realidad que sustente la presencia de lo imposible, lo que acontece es la “*transgresión*” y la “*inexplicabilidad*” que Roas²⁵⁸ asocia a lo fantástico. En la otra cara de la moneda, en las obras maravillosas, como descendientes directas de los textos mitológicos y de los cuentos de hadas, se construye ese modelo de simbólico de realidad donde lo imposible no es transgresor ni inexplicable.

Si aceptamos la presencia (o no) de una realidad intratextual sustentada simbólicamente como la clave para que lo imposible se sitúe en lo maravilloso o derive hacia lo fantástico, estamos aceptando también la presencia (o no) de una estructura causal férrea como rasgo distintivo de ambos subgéneros. En los textos maravillosos, la existencia de una realidad simbólica los emparenta con los textos míticos a los que hacíamos referencia, aquellos que:

Más netamente se apartan de toda configuración cognitiva de suspense [...], ninguna incertidumbre se abre para el espectador; todo lo contrario: es la certidumbre lo que, en su lugar, se impone.²⁵⁹

En lo siniestro, en cambio, no hay causalidad completa ni finalidad alguna, se impone la incertidumbre, una vez rasgado el modelo de realidad todo puede suceder. Si la realidad intratextual únicamente se sustenta como “*visión convencional, arbitraria y compartida de lo real*”²⁶⁰ como “*una lógica*”²⁶¹ de “*certidumbres preconstruidas*”²⁶², en cuanto lo imposible hace su presencia y quiebra el modelo de realidad intratextual, todo suceso es *posible*.

²⁵⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Emergencia de lo siniestro” en *Trama y fondo* n^o2, p. 57.

²⁵⁸ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit., p. 30.

²⁵⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 528.

²⁶⁰ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 36.

²⁶¹ *Ibíd.* p. 42.

²⁶² SÁNCHEZ, Sergi “Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado”, en Vicente DOMÍNGUEZ (ed), *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 306, citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 34.

3.3. La donación fallida

Así concebida la diferencia entre ambos géneros, se hace palpable la necesidad de estudiar sus textos en base a otras características además de las temáticas -siempre insuficientes para la definición de estos géneros-.

El propio Roas recoge un listado general realizado por Tahiche Rodríguez Hernández²⁶³ a partir del trabajo de diferentes teóricos “*Todorov, Bessière, Bellemin-Noël, Belevan, Campra, Bozzeto, Lord, Erdal Jordan, entre otros*”²⁶⁴, de los diferentes recursos lingüísticos y formales que intervienen en la creación del efecto fantástico:

- a) Recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis.
- b) Recursos vinculados con aspectos sintácticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abîme*, metalepsis metafórica.
- c) Recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo, antropomorfización de la sinécdoque.²⁶⁵

Por supuesto, del mismo modo que estos recursos formales participan en la creación del efecto fantástico, el relato maravilloso cuenta con otra serie de recursos formales que hacen posible que lo sobrenatural -aun en aquellos casos en los que lo maravilloso se sitúa en una realidad semejante a la nuestra- no aparezca como problemático, no colisione con la realidad que nos es presentada en el texto.

De todos los recursos lingüísticos desgranados, a nuestro entender, los que guardan una relación más estrecha la quiebra -o no- del modelo de realidad presente en el textos pertenecerían al segundo grupo propuesto por Rodríguez Hernández: los aspectos de organización narrativa, que

²⁶³ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche, *La conspiración fantástica: una perspectiva lingüístico-cognitiva sobre la evolución del género fantástico* (trabajo de investigación) Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011.

²⁶⁴ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 133

²⁶⁵ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 134.

en el ámbito de lo maravilloso están estudiados en detalle en los trabajos de Propp y teóricos posteriores que hemos repasado en la primera parte de la tesis.

Hemos visto cómo en su *Morfología del cuento* Propp demuestra que los cuentos maravillosos presentan una estructura temporal de funciones invariable para todos los cuentos. La única salvedad que Propp encontró es que no siempre están presentes *todas* las funciones que identificó, pero las que aparecen siempre lo hacen en un orden temporal concreto. Por ello, podemos decir que los cuentos de hadas presentan una férrea estructura causal.

Si completamos este razonamiento tomando en consideración la teoría del relato que González Requena deduce a partir de Propp y Greimas -resumida en el capítulo cuatro de la primera parte de la tesis- según la cual es la presencia del eje de la donación *atravesando* el eje de la carencia la que configura el relato como simbólico y damos por aceptado que lo maravilloso es un tipo de relato simbólico, estaríamos en condiciones de señalar que en los textos maravillosos la presencia del eje de la donación es clave para establecer ese orden simbólico de causalidad férrea que sustenta a la realidad intratextual frente a la aparición de lo imposible.

La pregunta que surge a continuación parece evidente ¿hay un eje de la donación en los textos siniestros? y en el caso de estar presente ¿cómo varía frente al eje de la donación localizado en los relatos maravillosos?

A priori, cabría pensar que dicho eje, simplemente, no existe en el género de lo siniestro, quedando sólo un relato básico articulado sobre el eje de la carencia. Sin embargo, en nuestro trabajo de análisis hemos encontrado películas fantásticas en las que aparece una estructura similar a la del eje de la donación que, sin embargo, no fragua como simbólico. Sin adelantarnos al análisis, sí queremos ahondar un poco más en la teoría del relato de González Requena considerando una posible relación entre donación fallida y lo fantástico.

En su obra *Clásico, manierista, postclásico*, el teórico español señala cómo se configura eje de la donación en el cine postclásico de Hollywood:

Todos los elementos de la estructura del relato simbólico se hallan presentes, a la vez que son objeto de su deconstrucción sistemática, en la que desempeña un papel esencial la inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del Destinador.²⁶⁶

²⁶⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 582.

El teórico cita como ejemplos: *El silencio de los corderos*, *Blue Velvet*, *Carretera Perdida*, *Hellraiser*, *Seven*, *Alien*, *El corazón del Ángel*, *Carrie*, *Taxi driver* y algunos más. En todos ellos hay un destinador presente, pero un destinador que no se puede identificar con una figura paterna o heroica, más bien al contrario, en estos films el destinador es el psicópata, el demonio, un robot...

De manera que sus intensos dispositivos de suspense, lejos de conducir, como sucediera en el relato clásico, a una catarsis en la que los valores que fundamentan el relato alcanza su plena manifestación emocional cuando son encarnados en el acto del héroe, se focalizan ahora en torno a un trayecto, por lo general indagatorio, que conduce al espectador a la experiencia del desmoronamiento mismo del sentido. Una y otra vez, la sospecha se confirma: caen una y otra vez los últimos velos, una y otra vez se descubre que tras la mascarada no late otra verdad que la del horror.²⁶⁷

González Requena identifica en el cine postclásico de Hollywood una inversión del relato simbólico, fruto de la cual, la catarsis reparadora de éste se convierte en pesadilla y horror.

En realidad, a lo largo de la propia formulación de su teoría del relato, González Requena va identificando las claves que finalmente se consolidan en su acercamiento al cine postclásico. Así, cuando el teórico introduce el psicoanálisis en la teoría del relato, ya nos advierte que frente al símbolo "*como formación simbólica correcta*"²⁶⁸ que hace posible la *normalidad* psíquica freudiana, emerge el síntoma "*como formación simbólica deficitaria*"²⁶⁹ asociado a las patologías mentales. Y añade un poco más adelante:

Mientras que los síntomas neuróticos se manifiestan como una suerte de símbolos idiolectales cuyo sentido sólo es accesible para el sujeto que los genera [...], los símbolos, los mitos y las grandes obras artísticas son accesibles, emocional y simbólicamente eficaces para la gran mayoría de individuos.²⁷⁰

Símbolo y síntoma aparecen como dos caras de la misma moneda separados únicamente por la fragua del relato simbólico o su fracaso -en cuyo caso no sería simbólico, únicamente relato-. Y además, parece que el fracaso del proceso de simbolización no deviene en una disolución inane, al contrario, el fracaso ocasiona en una suerte de reverso pernicioso, dañino.

²⁶⁷ *Ibíd.*

²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 541.

²⁶⁹ *Ibíd.*

²⁷⁰ *Ibíd.*

Por otro lado, un poco más avanzada su exposición, una vez definidas las dos estructuras-relato, González Requena reflexiona:

Podemos establecer dos tipos de acto diferenciados en función de su tipo de motivación. El acto motivado sólo en el eje de la carencia y el acto motivado en la articulación del eje de la carencia y del eje de la donación. Y es esta una diferencia del todo pertinente en el ámbito del cuento maravilloso, ya que de ella depende, finalmente, la diferenciación entre las figuras del Héroe y del Agresor [...] la diferencia entre ambos es propiamente estructural.²⁷¹

La diferencia entre Héroe y Agresor estriba *tan sólo* en la presencia de un eje de la donación para sus acciones, la presencia de una ley, de un deber. Ambos puján por un objeto de deseo -con frecuencia, común- pero sólo la ley modela el deseo del héroe y gracias ello obtiene su especial dignidad. Enfrente, en cambio:

Se descubre entonces cómo el Agresor, posea o no una caracterización humana, roza siempre lo monstruoso -es decir: lo inhumano- sus actos, por estar limitados a un deseo que se inscribe tan sólo en el eje de la carencia, poseen siempre un sentido rebajado, meramente pulsional.²⁷²

Nuevamente, la falla o ausencia del eje de la carencia no deja únicamente un vacío, sino un reverso del acto que resulta pulsional, monstruoso.

Hagamos una enumeración de una serie de términos que hemos encontrado en este breve repaso: *negra, siniestra, desmoronamiento, horror, síntoma, neurótico, monstruoso, inhumano, pulsional*. Sin entrar en un análisis más profundo, la presencia de todos estos términos a lo largo de los párrafos de la teoría del relato donde se reflexiona sobre la ausencia, inversión o fracaso de la donación, nos sitúan en un territorio que presenta una suerte de *sintomatología* cercana a la que habitualmente se asocia al territorio de lo fantástico. Se dibuja así la posibilidad de que el fracaso de la donación en el ámbito de lo imposible trascienda los límites de lo maravilloso para adentrarse en el conjunto de textos que Barrenechea calificaría de *problemáticos*.

En su trabajo, González Requena desgrana cómo el eje de la donación se debilita (en los largometrajes que él clasifica como manieristas) o se invierte de modo siniestro (en los largometrajes postclásicos) pero el enfoque de su trabajo no dedica un capítulo específico al

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 555.

²⁷² *Ibíd.*

género de lo fantástico, por ello no termina de reflexionar sobre una posible relación entre la donación fallida y el fantástico. Dedicaremos buena parte de nuestro trabajo de análisis a indagar sobre esta relación.

Por el momento, una vez introducida la posibilidad de una donación fallida y sus connotaciones, finalizamos el recorrido teórico como tal y dejamos para el análisis posterior la posibilidad de que el estudio de la donación en la enunciación, además de ayudar a profundizar en el cine de fantasía por su parentesco con el cuento maravilloso y el mito, pueda ofrecer un punto de vista adicional a los siempre farragosos esfuerzos por definir y caracterizar el cine fantástico.

III. Tercera parte: Metodología

En nuestra investigación queremos evitar un estudio únicamente inductivo por lo que compartimos las palabras de Barthes en su ensayo sobre el análisis estructural de los relatos:

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda ¿En todos los relatos? Muchos comentadores, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar al análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general. Esta perspectiva de buen sentido es utópica.²⁷³

Y continúa

Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una “teoría” (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero.²⁷⁴

Por ello, nuestro trabajo se ha basado en un método deductivo partiendo de un análisis textual detallado de algunas secuencias clave de una serie de largometrajes pertenecientes a los géneros de la fantasía y lo fantástico.

Antes de presentar los grupos de análisis trataremos de desgranar, brevemente, las teorías del análisis textual y de teoría del relato que hacemos nuestras como propuesta metodológica para el estudio del género que abordamos en esta investigación.

²⁷³ BARTHES, Roland “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Op. cit.* p. 66.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 67.

1 El análisis textual

En cuanto al procedimiento de análisis textual seguido para estudiar detalladamente cada uno de los tres largometrajes iniciales, hemos tratado de llevar a cabo un tipo de análisis pausado como el que propone Barthes en otra de sus obras emblemáticas:

Tomaremos, pues, un texto narrativo, un relato, y lo leeremos, todo lo lentamente que sea necesario, deteniéndonos con tanta frecuencia como sea necesario (el desahogo es una dimensión capital de nuestro trabajo), intentando descubrir y clasificar *sin rigor* no todos los sentidos del texto (esto sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún sujeto, ninguna ciencia puede detener el texto), sino las formas, los códigos, según los cuales los sentidos son posibles. Buscaremos las *avenidas* del texto.²⁷⁵

La cita de Barthes ilustra nuestro planteamiento procedimental de análisis, un *deletreo* detallado y pausado de cada largometraje para evitar “*incurrir en interpretaciones y lecturas superficiales*”²⁷⁶. Esta lectura detenida “*permitirá aproximarse al núcleo del texto*”²⁷⁷, núcleo que se encuentra más allá del mensaje -volveremos a este punto un poco más adelante-.

De la propuesta de análisis de Barthes sólo nos quedamos con el procedimiento, el lento recorrido que propone porque, a partir de este proceder, Barthes tiene como objetivo “*llegar a concebir, a imaginar, a vivir lo plural del texto, la apertura de su significancia*”²⁷⁸, objetivo que nos puede llevar a un “*marasmo de divagación e indeterminación*” como García Escrivá señala²⁷⁹ y que trataremos de evitar porque nuestro objetivo no se ciñe a la exploración de un texto en particular, sino a un análisis que nos lleve a explorar aspectos comunes *en los textos* del género.

Esta pretensión de un análisis textual detallado de las películas para ubicar los aspectos comunes en varios textos pudiera parecer contradictoria, pero no lo es si tenemos en cuenta que lo que pretendemos explorar en esta investigación no son sólo los aspectos temáticos o formales que podemos extraer racionalmente de un análisis, sino que pretendemos un enfoque que tenga

²⁷⁵ BARTHES, Roland, “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe” [1973], en *La aventura semiológica* (traducción de Ramón Alcalde), Barcelona, Paidós, [1985] 1990, p. 323.

²⁷⁶ GARCÍA ESCRIVÁ, Vicente, *Análisis textual de Apocalypse Now*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, p. 80.

²⁷⁷ GARCÍA ESCRIVÁ, Vicente, *Análisis textual de Apocalypse Now*, *Op. cit.* p. 81.

²⁷⁸ BARTHES, Roland, “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”, en *La aventura semiológica*, *Op. cit.*, p. 324.

²⁷⁹ GARCÍA ESCRIVÁ, Vicente, *Análisis textual de Apocalypse Now*, *Op. cit.* p. 80.

en cuenta un nivel adicional: “*el de la connotación, el de la emergencia de la subjetividad*”²⁸⁰, porque, como bien señala González Requena, el texto artístico no es un discurso convencional que “*apunta hacia una función de reconocimiento*”²⁸¹, “*una denodada demanda de coherencia*”²⁸², al contrario, el acceso al texto artístico “*obliga a una cierta quiebra de la identidad (del Yo) que da paso al encuentro con la interrogación del sujeto*”²⁸³.

Esta consideración del texto artístico como alejado de esa *demanda de coherencia* y como texto que obliga a cierta *quiebra de la identidad* parece hecha a medida para ese subconjunto de los textos artísticos que son los textos de lo imposible (maravilloso, fantástico, extraño...) para los que los calificativos de ausencia de coherencia y quiebra de la identidad son particularmente oportunos. Por lo tanto, un análisis textual que se encamina a explorar esta emergencia de la subjetividad, nos parece oportuno -al menos a priori- como método para analizar largometrajes de fantasía y fantásticos. Más aún si tenemos en cuenta la afirmación que González Requena escribe apenas unas líneas después:

En el texto emerge la subjetividad, el sujeto del inconsciente, como una trama. También en esto comprobamos como el texto artístico se aproxima al sueño o a la Pitia, pero también a los textos sagrados.²⁸⁴

Como podemos ver, los ejemplos de comparación que emplea González Requena se encuentran temáticamente muy próximos a las propuestas desplegadas en los relatos de lo imposible, reforzando nuestra hipótesis de la pertinencia metodológica de este tipo de análisis para investigar estos géneros.

Pero, además, encontramos otro motivo para hacer uso de un análisis textual así concebido. Buena parte de los estudios teóricos de la fantasía y lo fantástico tienen en cuenta los aspectos formales del género, pero dedican aún mayor atención a los aspectos argumentales y temáticos del mismo así como a la percepción que el lector/espectador tiene de ellos. Pero en una película, como texto artístico, “*el tema -el tópico que vertebra un texto, su isotopía- constituye un hecho de significado*”²⁸⁵ y los

²⁸⁰ MARTÍN ARIAS, Luis, *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España, 1997, p. 196-197.

²⁸¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, S.M. *Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 2006 (2ª edición), p. 16.

²⁸² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, S.M. *Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Op. cit. p. 15.

²⁸³ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

Significados pertenecen a los códigos, instituciones intersubjetivas independientes de todo acto concreto de lenguaje y, por eso mismo, de todo sujeto; por ello, para el hablante, también para el escritor y el cineasta, el código está siempre ahí y con él toda una red de significados, y de temas potenciales, que preexisten a los discursos y de los que éstos, necesariamente, habrán de alimentarse²⁸⁶

El tema es, por lo tanto, objetivo, no depende de la subjetividad. Este puede ser uno de los motivos de la problemática actual en los estudios del género al tratar de establecer una relación entre un elemento temático - objetivo- y el efecto que causa en el espectador que es, necesariamente subjetivo. Ante este conflicto es necesario considerar una dimensión adicional del texto, aquella dimensión que tiene en cuenta la experiencia de lectura: el sentido. El sentido *“es un fenómeno de lenguaje que no tiene lugar en los códigos, que sólo puede manifestarse en el discurso”*²⁸⁷ y que González Requena define como *“el significado en la perspectiva”*²⁸⁸ de un sujeto, es decir

El sentido nace cuando los significados entran en relación con un sujeto, cuando se orientan en el trayecto de un sujeto -lector, escritor-, que es siempre un sujeto en el tiempo, y un sujeto, no debemos olvidarlo, que tiene cuerpo [...] El sentido es entonces indisoluble de la experiencia del sujeto.²⁸⁹

Por lo tanto, si al estudiar los géneros de la fantasía y lo fantástico -como parece a la luz de gran parte de los estudios al respecto- debemos considerar la percepción que el lector tiene de los acontecimientos sobrenaturales que allí tienen lugar, estamos considerando la *experiencia* que el lector tiene del texto, es decir, el sentido del texto para ese lector. Un sentido que debe considerarse en su doble dimensión: como *“sentimiento en trayecto, dotado de cierta dirección”*²⁹⁰ y como *“significado sentido”*²⁹¹, es decir significado que se ha *experimentado* (sentimientos de extrañeza, amenaza,...) por el lector.

Bajo esta perspectiva, en la medida que empleemos una metodología que nos permita explorar la *emergencia de la subjetividad* en el texto, podremos situarnos en la órbita del sentido

²⁸⁶ *Ibíd.*

²⁸⁷ *Ibíd.*

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “Texto artístico, espacio simbólico (con El espíritu de la colmena como fondo)” en *Trama y fondo nº9*, 2000, p. 22.

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 23.

²⁹¹ *Ibíd.*

del texto y en la misma medida conocer algo más de aquello -la experiencia del espectador- que los teóricos consideran como clave para definir la fantasía y lo fantástico.

2 Objeto de estudio

2.1. Criterios de selección

El análisis textual detallado de algunos ejemplos de donación del relato asegura que la parte más importante del trabajo a realizar se centra en los propios textos y, si actuamos con rigor suficiente, cualquier posible aportación obtenida surgirá desde el propio objeto de estudio. Ahora bien ¿Qué textos son los idóneos para un análisis de este tipo dentro de un género tan heterogéneo como la fantasía? La respuesta es complicada y depende, obviamente, de los objetivos del estudio. En este caso hemos tratado de definir unos criterios de selección que ayuden a constituir unos grupos de análisis específicos y, en la misma medida, manejables para que el trabajo deductivo sea concreto y abarcable en el ámbito de esta tesis.

Como ya hemos señalado, el planteamiento inicial de esta tesis se orientaba únicamente hacia el cine de fantasía, por ello, los criterios de selección se han definido para la selección de los grupos pertenecientes a lo maravilloso. Más adelante, en la descripción del tercer grupo expondremos los matices aplicados a estos criterios de selección para la definición de este tercer grupo.

Una vez planteadas brevemente las premisas de partida, enumeraremos a continuación los principales criterios de selección:

1. **Películas de fantasía:** El objeto de la investigación hace necesario la selección de largometrajes pertenecientes al género objeto de estudio. Ya hemos definido qué consideramos como género de fantasía -lo maravilloso- a partir de Todorov²⁹².
2. **Presencia de una donación del relato:** las películas a seleccionar deben poner en escena la donación de un relato tal y como ha quedado definida en parte primera capítulo cinco. La donación que hemos definido opera en el ámbito de la

²⁹² Ver la segunda parte de la presente tesis

enunciación lo que conlleva que las películas escogidas presenten varios argumentos anidados. De entre todas las películas de que contienen varios argumentos anidados encontramos algunas particularmente interesantes para el propósito de esta investigación: aquellas que incluyen dos hilos argumentales diferenciados, uno de fantasía y otro *realista*, que se relacionan entre sí. Una película que pone en escena el acto de la donación y que entrelaza un argumento *realista* con uno de fantasía propone, inevitablemente, reflexiones sobre la propia naturaleza del género, en cierto modo, hace metalenguaje del género. De este modo, el planteamiento de este criterio de selección hace posible que incluso las posibles aportaciones teóricas extraídas del análisis tengan como referencia los propios textos y no tanto las reflexiones del investigador.²⁹³ Para tratar de aclarar cómo hemos aplicado este criterio pondremos el ejemplo de la saga de Harry Potter la cual, en primera instancia, parece cumplir con este criterio porque la historia parte de un mundo que parecía realista (no sobrenatural) y se adentra en un mundo muy diferente al nuestro en la escuela de magia Hogwarts. Sin embargo, las películas del joven mago sólo presentan un único hilo argumental que recorre ambos mundo por igual y por lo tanto no ofrecen esa dialéctica interna de fantasía y realidad en la que nos basamos como fuente para el análisis.

3. **Ámbito temporal:** Como ya hemos mencionado con anterioridad, el gran auge de la fantasía como género cinematográfico se ha producido a partir de los estrenos en 2001 de *El señor de los anillos: La comunidad del anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson) y *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus). Por ello parece lógico plantear dicha fecha como punto de partida para el periodo histórico a considerar. Y tratándose de una fecha tan próxima al comienzo de siglo, hemos decidido abarcar todo el siglo XXI transcurrido hasta el momento de la realización de la tesis, los que nos deja con un periodo de tiempo concreto y, a la vez, prolífico en textos de fantasía.

²⁹³James Walters ha dedicado un detenido estudio a este tipo de películas que contienen varios argumentos anidados situados en mundos diferentes, realizando un importante esfuerzo para clasificar desde un punto de vista tipológico todos estos mundos. Sin embargo, no creemos que esta clasificación tipológica ofrezca aportaciones relevantes para el tipo de trabajo metodológico que nos hemos propuesto acometer, por lo que sólo aludiremos a los diferentes mundos referidos en términos de *realista* o *fantástico*. Ver WALTERS, James, *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*, Intellect Ltd, 2011 (Edición kindle)

4. **Relevancia sociocultural:** Históricamente las películas de fantasía han tenido una limitada repercusión tanto a nivel de público como de crítica generalista. Pero en este siglo, de igual manera que el público acoge de modo masivo este tipo de cine, la crítica generalista ha comenzado también a ensalzar y valorar películas fantásticas. Este cambio ha sido particularmente notorio a partir del 2004, año en el que *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson 2003) ganó en 11 categorías de los Premios Óscar norteamericanos, incluyendo mejor película y mejor director. A partir de este momento resulta más sencillo localizar películas del género con suficientes reconocimientos internacionales como para poder ser consideradas relevantes para la crítica cinematográfica generalista, sumándola así, a su acogida por parte del público.

Estos criterios han sido herramientas útiles como filtros para delimitar el objeto de estudio. Sin embargo, debemos recordar que nuestro estudio se centra en un género que todavía presenta límites difusos para los teóricos, por lo que un subconjunto de textos como el que hemos tratado de aislar presentará, también, unos límites imprecisos a pesar de nuestros esfuerzos. Por ello algunas de las películas citadas pueden ser discutibles en su adecuación algunos los criterios establecidos. Sin embargo consideramos los grupos de obras establecidos tienen suficiente consistencia como para dar validez al trabajo de análisis.

2.2. Grupos de análisis

En el desarrollo de la tesis se ha llevado a cabo un análisis textual de tres grupos diferentes de películas pertenecientes a la fantasía y a lo fantástico:

- **Grupo A:** compuesto por tres películas pertenecientes al género de lo maravilloso en las que se pone en escena la donación de un relato tal y como la hemos definido en la parte primera capítulo cinco de esta tesis.

En base al análisis detallado de este primer grupo hemos deducido una estructura narrativa compuesta de diferentes fases del acto de la donación que, siendo común a las tres películas objeto de estudio, se postula como posible estructura común para un grupo de películas de fantasía más amplio

- **Grupo B:** compuesto por otras 14 películas del género de lo maravilloso en las que también se pone en escena la donación de un relato. El objetivo del análisis de este segundo grupo más amplio es tratar de verificar si la estructura narrativa del acto de la donación, deducida a partir del análisis del grupo A, está presente en él y, así, ampliar su ámbito de validez estudiando, en el proceso, de qué manera varía o se particulariza en cada texto.
- **Grupo C:** compuesto por 13 películas pertenecientes al género de lo fantástico en las que parece ponerse en escena una cierta donación de un relato que resulta fallida. El objetivo de este grupo de análisis es, precisamente, el estudio de la estructura narrativa propuesta cuando la donación resulta fallida y la deducción de ciertas relaciones entre género fantástico y donación fallida o siniestra.

En los siguientes apartados nos limitamos a enumerar el título en castellano, el título original, el director y el año de producción de cada largometraje. En la filmografía recogida al final de la tesis se recoge una ficha más completa de cada película.

Grupo A

El detenimiento y la minuciosidad que requiere un análisis textual nos obligaba a trabajar, inicialmente, con un número reducido de películas. Por este motivo, hemos escogido tres películas que consideramos idóneas para nuestro propósito en esta investigación por los motivos que describiremos a continuación.

Las películas seleccionadas son: *Big Fish* (*Big Fish*, Tim Burton, 2003), *El laberinto del fauno* (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006) y *La vida de Pi* (*The Life of Pi*, Ang Lee, 2012). Repasaremos ahora, brevemente, el modo en el que las películas cumplen con los criterios de selección previos y cómo, además, atesoran argumentos adicionales que fundamentan su elección final.

En primer lugar las tres películas cumplen con los dos primeros criterios de selección planteados, al tratarse de películas de fantasía que además ponen en escena la donación de un relato gracias a dos hilos argumentales, uno situado en la *realidad* y otro ubicado en la fantasía, ambos con suficiente desarrollo como para operar de forma independiente. Pero además, en las tres películas, ambos hilos argumentales se referencian entre sí de un modo plenamente manifiesto e incluso, esta referencia cruzada, es angular en el propio conflicto argumental del relato. Esta particularidad sitúa a *Big Fish*, *El laberinto del fauno* y *La vida de Pi* como textos de elevado interés para esta investigación.

Por otro lado, las tres películas pertenecen al periodo temporal escogido como campo de acción del análisis. Adicionalmente, el intervalo de tiempo transcurrido entre la realización de cada una ellas (2003, 2006 y 2012) proporciona una muestra de largometrajes producidos en diferentes momentos a lo largo del poco siglo XXI transcurrido hasta la fecha.

Y en último lugar, salvo la ya citada *El retorno del rey*, es difícil encontrar tres películas con mayor relevancia de crítica y público. De acuerdo a los datos recogidos en la página web “Internet Movie Database”²⁹⁴ *Big Fish* reúne 34 nominaciones a diferentes premios como los Óscar, Globos de oro, Bafta y diversas asociaciones de críticos de todo el mundo. Según la misma fuente *El laberinto del fauno* atesora un total de 79 premios y 63 nominaciones incluyendo también a los Óscar, Globos de oro y Bafta, numerosas academias y asociaciones de críticos anglosajonas y latinoamericanas y los Goya españoles. Por último, *La vida de Pi* ha sido merecedora de 50 premios y 79 nominaciones que van desde los Óscar, a las diferentes academias, pasando, al igual que las anteriores, por los Globos de oro y los Bafta. También es de reseñar, para la temática de esta tesis, que las tres recibieron reconocimientos de la “Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films, USA” que desde 1972 premia a los mejores largometrajes de los géneros incluidos en su nombre.

Para las tres películas, a la acogida de la crítica se suma una gran acogida de público. La circunstancia de que una película aúne unas críticas excelentes y una respuesta masiva del público, además de ser poco habitual, es significativa cuando se trata de profundizar en la naturaleza de un género en auge a todos los niveles. Los datos de taquilla demuestran hasta qué punto la afluencia de público fue masiva para los largometrajes que nos ocupan. *Big Fish* recaudó

²⁹⁴ www.imdb.com. Si bien no se trata de una fuente completamente fiable en el detalle, sí es suficiente, en este caso, para ofrecer una magnitud del número de reconocimientos que las tres películas atesoran.

122 millones de dólares en todo el mundo²⁹⁵, quedando situada en el número 43 del Box Office americano de 2003, por detrás de los grandes *Blockbusters* del año y de grandes películas como *Master and Commander* (Peter Weir 2003) o *Mistic River* (Clint Eastwood 2003)²⁹⁶ a pesar de tratarse de una película modesta en presupuesto y ambición para lo acostumbrado por el director. *El laberinto del fauno* es una producción hispano-mexicana de habla no inglesa, y sin embargo fue capaz de recaudar 37 millones de dólares en Estados Unidos²⁹⁷, dato relevante sobre todo si se tiene en cuenta que en el primer fin de semana de exhibición únicamente recaudó 568.618 dólares que muestran poco interés inicial pero una gran repercusión posterior entre el público americano, dinámica opuesta al comportamiento más habitual entre films *mainstream* de cualquier género. Por su parte, *La vida de Pi*, la película de presupuesto más alto de las tres seleccionadas, recaudó más de seiscientos millones de dólares en todo el mundo²⁹⁸, quedando en el puesto 27 del Box Office americano del 2012²⁹⁹.

Hasta aquí hemos podido ver como los tres films no sólo cumplen los criterios de selección establecidos, sino que además ofrecen cierta *excelencia* en el cumplimiento. Expondremos ahora una particularidad adicional de las tres películas que las diferenciaba de otras candidatas: la filmografía en el género de sus directores.

Tanto Tim Burton, como Guillermo del Toro han desarrollado casi la totalidad de su carrera cinematográfica como directores de películas de fantasía o fantásticas³⁰⁰. Ang Lee, por su parte sólo ha dirigido 2 películas propiamente fantásticas antes de *La vida de Pi: Tigre y dragón* (*Wo hu cang long*, 2000) y *Hulk* (*Hulk* 2003), ambas producidas también en el siglo XXI. Sin bien *Hulk* no tuvo buena acogida por parte de crítica y público, *Tigre y dragón* es una de las películas más premiadas y de mayor recaudación del año 2000. Tomando en consideración estos antecedentes, es fácil suponer que la relación fantasía-realidad forma parte de las inquietudes creativas de los tres directores.

Pero, además, todos ellos eran directores de peso en sus respectivas industrias (Burton en la americana, del Toro en la mexicana y Lee en la Taiwanesa) en el momento de abordar los

²⁹⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0319061/business>

²⁹⁶ http://www.boxoffice.com/statistics/alltime_numbers/domestic/data/2003

²⁹⁷ <http://www.boxoffice.com/statistics/movies/pan-s-labyrinth-2006>

²⁹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0454876/business>

²⁹⁹ <http://www.boxoffice.com/statistics/movies/life-of-pi-2012>

³⁰⁰ Sólo encontramos dos excepciones en la filmografía de Burton: *Ed Wood* (*Ed Wood*, 1994) y *Sweeney Todd, el barbero diabólico de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007) aunque ambas, por diferentes motivos, se sitúan muy cerca del fantástico. En el caso de Guillermo del Toro, todas sus películas se sitúan como películas fantásticas de distinta índole.

proyectos que nos ocupan, por lo que tenían gran capacidad de maniobra a la hora de decidir qué proyectos querían dirigir. El hecho que escogieran estas historias y no otras pone de manifiesto su interés personal en la tematización de la fantasía. Nos encontramos, por lo tanto, con tres películas que sus directores eligieron, conscientemente, para reflexionar sobre la naturaleza de la fantasía, dotándolas de un interés adicional como objeto de análisis en esta investigación.

Grupo B

Una vez realizado el trabajo de análisis con las tres películas del grupo A, era necesario definir un segundo grupo de películas más amplio para tratar de demostrar la validez de la estructura del acto de la donación postulada.

Para la definición de este grupo se han aplicado los mismos criterios de selección del grupo A tal y como han quedado definidos. Únicamente consideramos necesario matizar el cuarto criterio de selección: la relevancia sociocultural de las películas, que tiene pleno sentido para la elección de un número pequeño de películas, pero que es más discutible una vez ampliado el ámbito de estudio más allá de las tres películas del grupo A, dado que apenas un puñado de películas cuentan con galardones y público suficientes como para consensuar su relevancia. En este caso, si queremos extender el objeto de estudio a un grupo más amplio deberemos reconocer como Deborah Thomas que:

Not all films are up to close scrutiny... with some much more bountiful in the opportunities for thought which they offer than others. While some may be thin and merely formulaic, others appear almost inexhaustible as objects of reflection and discovery, sustaining readings and re-readings from many perspectives and along many lines.³⁰¹

Si bien las tres películas analizadas y, algunas más, sí aparecen como esos *"inexhaustible as objects of reflection and discovery"* que propone Thomas, una buena parte de las películas consideradas pertenecen a la categoría de *"merely formulaic"*. En cualquier caso creemos necesario referirnos a algunos largometrajes menos relevantes para demostrar que, aun no siendo

³⁰¹ Deborah Thomas *Reading Hollywood: Spaces and Meanings in American Film* London: Wallflower Press, 2001, pág 2. Citada en Walters, James *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*, Intellect Ltd., 2011, (edición kindle) pos. 184.

exhaustiva, la investigación puede ofrecer resultados aplicables más allá de Big Fish, El Laberinto del fauno y La vida de Pi.

Este grupo B de trabajo está compuesto por las siguientes películas:

- *Descubriendo nunca jamás (Finding Neverland, Mark Foster, 2004)*
- *Zathura. Una aventura espacial (Zathura: A Space Adventure, Jon Favreau, 2005)*
- *La máscara de cristal (MirrorMask, Dave McKean, 2005)*
- *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario (The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe, Andrew Adamson, 2005)*
- *The fall. El sueño de Alexandria (The Fall, Tarsem Singh, 2006)*
- *La fuente de la vida (The fountain, Darren Aronofsky, 2006)*
- *Un puente hacia Terabithia (Bridge to Terabithia, Gabor Csupo, 2007)*
- *Corazón de tinta (Inkheart, Iain Softley, 2008)*
- *Donde viven los monstruos (Where the Wild Things Are, Spike Jonze, 2009)*
- *Los mundos de Coraline (Coraline, Henry Selick, 2009)*
- *Alicia en el país de las maravillas (Alice in Wonderland, Tim Burton, 2010)*
- *Sucker Punch (Sucker Punch, Zack Snyder, 2011)*
- *Bestias del sur salvaje (Beasts of the Southern Wild, Benh Zeitlin, 2012)*
- *Oz, un mundo de fantasía (Oz the Great and Powerful, Sam Raimi, 2013)*

Grupo C

A partir de las conclusiones del trabajo realizado con los grupos A y B resultaba prometedor ampliar el ámbito de trabajo a un tercer grupo de largometrajes en los que se pusiera en escena una donación fallida o siniestra del relato. Para ello ha sido necesario matizar los criterios de selección empleados para definir los grupos A y B, por motivos que se entenderán a continuación.

Al igual que en el caso del grupo anterior, no se trata de una selección que podamos considerar exhaustiva, sino de una serie de películas de ejemplo que reúnan similitudes suficientes con los grupos A y B de estudio como para localizar en ellas una estructura de la donación similar al extraída en nuestra investigación.

Veamos ahora cómo se han aplicado los criterios de selección para este grupo C de análisis.

En cuanto al primer criterio de selección - películas pertenecientes al ámbito de lo maravilloso- es precisamente el criterio que hemos debido reformular al acometer el análisis de películas en las que no fragua la donación del relato. Esto no se debe a un cambio de planteamiento en el estudio, ni a una desviación en el camino marcado, se debe únicamente a la imposibilidad de encontrar películas del ámbito de lo maravilloso en las que la donación no fructifique. Precisamente, ha sido esta la ausencia de este tipo de textos en el ámbito de lo maravilloso, la que ha desviado parte de nuestra atención de la fantasía hacia los textos que derivan hacia lo siniestro.

Por ello, la ausencia de textos que presenten donaciones fallidas dentro del ámbito de lo maravilloso ha provocado que para definir este grupo de análisis haya sido necesario escoger películas que pertenecen a lo fantástico³⁰².

Con respecto al segundo criterio de selección nos hemos mantenido fieles al criterio original para elegir películas con dos argumentos en los que *en cierto modo* se pone en escena la donación en la enunciación.

En cuanto al periodo temporal, nuevamente nos hemos visto obligados a excederlo, abarcando un ámbito bastante más amplio que el siglo XXI. El motivo es que no hemos sido capaces de encontrar un número significativo de muestras del tipo de películas que buscábamos para este grupo. Por otro lado, hemos considerado más fructífero el análisis de un número mayor de películas aunque ello suponga ampliar el ámbito temporal inicial.

Finalmente, en cuanto a la relevancia sociocultural de las películas elegidas, hemos tratado de escoger películas con, al menos, cierto reconocimiento internacional de crítica generalista.

Este grupo C de trabajo está compuesto por las siguientes películas:

- *Suspense (The Innocents, Jack Clayton, 1961)*
- *El espíritu de la colmena (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973)*

³⁰² Nuevamente con ánimo de facilitar el avance, hacemos nuestra la cualificación de lo fantástico que hace Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Si bien se trata de una definición todavía discutida, sí es suficientemente reconocible como para que situar al lector en el ámbito al que hacemos referencia.

- *Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984)*
- *Brazil (Brazil, Terry Gilliam, 1985)*
- *Léolo (Léolo, Jean-Claude Lauzon, 1992)*
- *El club de la lucha (Fight Club, David Fincher, 1999)*
- *La celda (The Cell, Tarsem Singh, 2000)*
- *Donnie Darko (Donnie Darko, Richard Kelly, 2001)*
- *El maquinista (The Machinist, Brad Anderson, 2004)*
- *Tideland (Tideland, Terry Gilliam, 2005)*
- *La ciencia del sueño (La science des rêves, Michel Gondry, 2006)*
- *Pesadilla en Elm Street (A Nightmare on Elm Street, Samuel Bayer, 2010)*
- *Origen (Inception, Christopher Nolan, 2010)*
- *Birdman o -La inesperada virtud de la ignorancia- (Birdman: Or -The Unexpected Virtue of Ignorance-, Alejandro González Iñárritu, 2014)*

3 Aclaraciones adicionales

Nuestro análisis trabaja, como diría Barthes, con las “*grandes articulaciones del relato*”³⁰³ porque no pretendemos ofrecer un análisis pormenorizado de cada aspecto de los largometrajes estudiados. Como se puede intuir por la teoría del relato escogida como fuente teórica y metodológica, la nuestra es una aproximación estructural al análisis de las películas, sin pretensión alguna de profundizar en las teorías del relato, sino únicamente emplearlas para profundizar en los géneros de lo imposible.

Es por ello que la estructura narrativa común a un determinado tipo de relatos cinematográficos que hemos encontrado en el análisis, la dividimos en una serie de etapas que llamaremos *fases*. Esta denominación responde a una necesidad de ofrecer un término que ponga de manifiesto su articulación cronológica en el relato y evitar prolongadas justificaciones, que habrían de ser necesarias si empleáramos otro tipo de terminología relacionada con unidades de relato más específicas, propuestas por grandes teóricos de la materia como Propp, Levi-Strauss, Greimas, Barthes o Todorov.

Por otro lado, cada una de estas *fases* son unidades dramáticas que no podemos considerar homogéneas, porque si bien tres de ellas (el acto de la donación, el combate y la reconstrucción, que definiremos llegado el momento) podrían tener equivalencia directa con las funciones de Propp en tanto que “*acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga*”³⁰⁴, las dos restantes (angustia, la donación fructifica) no las podemos situar como acciones de los personajes y ciertamente nos resultan complicadas de tipificar sin adentrarnos en territorios teóricos que nos alejarían de nuestro propósito. El trabajo práctico nos ha demostrado la utilidad de estas *fases* como unidades de la estructura narrativa

³⁰³ BARTHES, Roland y otros, *Comunicaciones. Análisis Estructural del Relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 25.

³⁰⁴ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit. p. 33.

sobre el que se articula gran parte de nuestro trabajo, a pesar de carecer de una definición terminológica más precisa.

De modo que, como decíamos, *fases* aparece como un término adecuado para denominar a una serie de situaciones ordenadas cronológicamente y que no pueden ser identificadas con secuencias o escenas argumentales.

IV. Cuarta parte: Análisis textual

1 Consideraciones previas al análisis

Este apartado recoge el trabajo principal de la investigación: el análisis textual detenido de tres películas relevantes del género de la fantasía en las que la donación simbólica tiene protagonismo argumental. El resto del trabajo de la investigación gira en torno a este análisis que en un momento posterior será objeto de las consiguientes reflexiones teóricas.

1.1. Secuencias analizadas

Para tratar de acotar el alcance del estudio sin afectar al detalle del análisis, además de limitar a tres el número de películas, hemos limitado el número de secuencias a analizar. A continuación trataremos de exponer los rasgos que consideramos más importantes en la selección de estas secuencias. Nos decantamos por denominarlos rasgos y no criterios porque su elección no es homogénea para las tres películas por sus particularidades argumentales y por la propia estructura narrativa de cada una de ellas. Estos son los más significativos:

- **Secuencias de la *realidad*:** partiendo del propósito de entender el modo en el que se pone en escena el acto de la donación de un relato, las secuencias a analizar debían pertenecer al hilo argumental no fantástico, porque es allí donde se sitúa el escenario de *enunciación* de la donación. El argumento de fantasía, en cambio, desempeña la función del relato simbólico *donado*, el medio mágico según la terminología proppiana³⁰⁵. En *El laberinto del fauno* la frontera entre realidad y fantasía está menos definida por lo que la selección de secuencias puede ser más

³⁰⁵ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit., p. 69.

discutible de acuerdo a este rasgo. Será en el propio análisis detallado donde quedarán aclaradas las posibles dudas a este respecto.

- **Secuencias que describen el acto de donación:** Para entender con claridad a qué secuencias aludimos es necesario definir qué entendemos como “acto de la donación” en estas películas. Esta cuestión será abordada con detalle en el apartado siguiente al análisis, por el momento es suficiente considerar la definición de la donación en la enunciación recogida en la parte primera capítulo cinco de esta tesis. Por otro lado, hemos especificado que las secuencias *describen* el acto de la donación. Empleamos este término porque esta donación no siempre aparece manifiesta dentro del relato, en algunas situaciones el acto de donación es puesto en escena pero no de un modo explícito.
- **Secuencias en las que se resuelve la donación:** Este rasgo es el más sencillo de identificar porque estas secuencias coinciden casi por completo con el desenlace de cada película. Esta coincidencia no es casual, dado que las películas no terminan con el desenlace de la, en apariencia, acción principal, sino que finalizan al resolverse la donación. Serán en estas secuencias donde podremos analizar el modo en el que fragua la donación, en el caso de hacerlo satisfactoriamente.

2 Big Fish

2.1. El comienzo del relato, un pez en un interior oscuro.

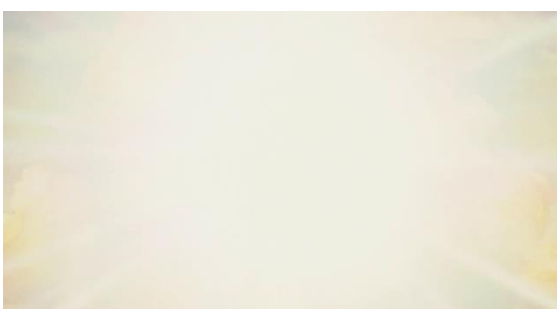
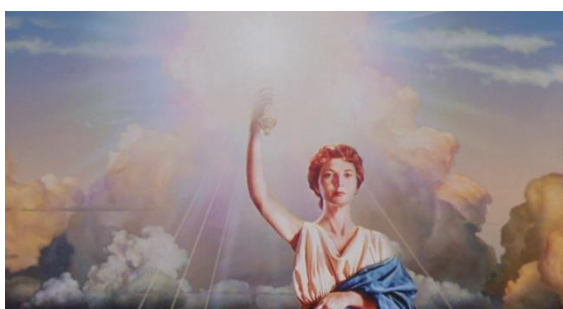
La primera intervención consciente del director en el film se produce sobre la propia cabecera de la productora³⁰⁶. La imagen muestra el plano general habitual en la presentación de las películas distribuidas por la “Columbia”.



En el mismo momento de la aparición de la imagen comienza una melodía no diegética de tono suave y tempo lento. Esta melodía antecede y acompaña a la desaparición de los textos (palabras) en la cabecera dejándonos únicamente con la figura humana y, posteriormente, la melodía acompaña a un movimiento que podríamos llamar de zoom hacia el brillo de la antorcha

³⁰⁶ Este tipo de intervención se ha convertido en una especie de “marca de la casa” de Tim Burton. Excepto en su primer film *Bitelchus* (*Beetlejuice* 1988), en todas sus películas lleva a cabo algún tipo de actuación en la cabecera de la productora. En algunos casos se trata de una intervención leve, superponiendo únicamente la banda sonora sobre la cabecera. Pero en otros llega a modificar la composición visual de la misma (particularmente en las películas producidas por Warner, su productora habitual), con una marcada tendencia a integrar el anagrama de la distribuidora con la imagen que da comienzo al relato.

que porta la mujer icónica de la distribuidora, hasta que la luz ocupa toda la imagen dejando en blanco la pantalla.

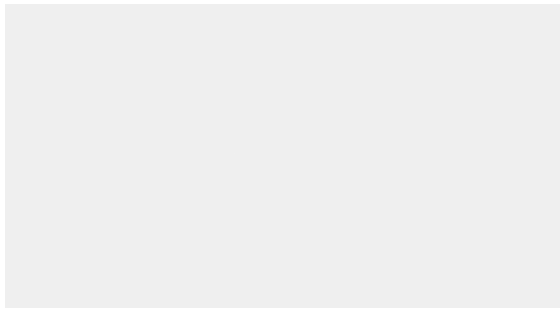


De este modo, la cabecera de presentación de la distribuidora, que en numerosas ocasiones simplemente acompaña a la introducción de la melodía de la película, adquiere protagonismo al presentar a la figura humana y, más concretamente a la antorcha como el lugar de donde “surge” el relato, en definitiva donde se “da a luz” al relato. Tenemos, por lo tanto, una mujer como representación del icono de la libertad para todo estadounidense, una mujer que porta una antorcha desde donde nace el relato.

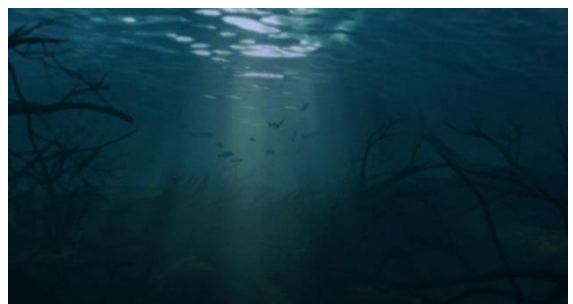
Un relato del que todavía no sabemos nada, sólo lo que el director ha decidido mostrar en este momento: que estamos, literalmente, ante un relato de iluminación. Es decir, un relato que, según las acepciones quinta, sexta y séptima del *Diccionario de la lengua española*³⁰⁷ está concebido para “ilustrar el conocimiento con ciencias y estudios”, “ilustrar, enseñar” o bien se trata de un “Dicho de Dios: ilustrar interiormente a las personas”. Dado que *Big Fish* es un relato de ficción queda descartada la quinta acepción y, por otra parte, la imagen de la distribuidora tiene semejanzas con ciertas imágenes cristianas, lo que nos sitúa en el territorio religioso de la séptima acepción, y por lo tanto, esta *iluminación* en el comienzo del relato, sugiere que nos hallamos ante un largometraje en el que es importante un *dicho de Dios*, es decir, una palabra

³⁰⁷ <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

dada que hace posible la *ilustración interior de las personas*. Este arranque de la película ubica al espectador en el ámbito de los relatos míticos que son dados, es decir, el ámbito de la donación y lo simbólico. Es muy pronto para extraer ningún tipo de conclusión, pero este arranque visual resulta adecuado para situarnos en un film cuyo argumento gira entorno a las historias que son narradas.



La melodía continúa de fondo a la vez que el brillo blanco de la pantalla va dando paso, paulatinamente, a unos haces de luz similares a los de la antorcha, que ahora oscilan suavemente. La intensidad de la luz disminuye poco a poco para, reforzando la idea sugerida en la definición de iluminar que hemos recogido, mostrar ese *interior* que está siendo *ilustrado*.



Lentamente se van desvelando formas ondulantes, abstractas en principio, que finalmente se concretan en una superficie acuosa. Ciertamente, la cámara nos sitúa en un *interior*, un interior que no podemos decir que sea el interior de una persona porque ¿cómo es el interior de una persona?, desde luego la acepción del diccionario que hemos citado no hace referencia a

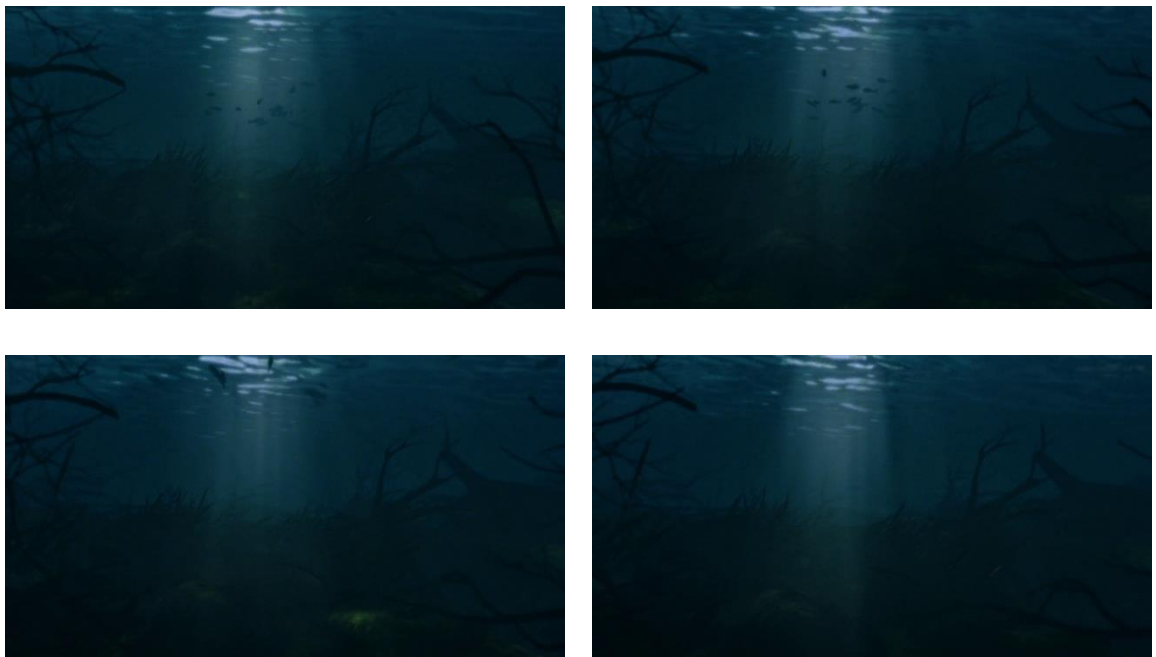
una persona en tanto que cuerpo físico, hace referencia a otra cosa, otra vertiente de lo humano más allá del cuerpo biológico, una vertiente que no es fácil precisar y, mucho menos representar. De momento, siendo fieles a la metodología de análisis escogida, sólo podemos decir que la imagen nos muestra el interior de un río.

El agua se nos presenta verde y oscura cuando la cámara realiza lo que parece un movimiento panorámico vertical que nos aleja del haz de luz, sumiéndonos en un fondo acuático que cada vez aparece más oscuro. Una oscuridad tan densa que la luz -que se podemos identificar ya como luz del sol, exterior- apenas es capaz de penetrarla.

A medida que el movimiento de cámara nos aleja de la superficie iluminada, el entorno sigue oscureciéndose. Ramas negras de plantas acuáticas comienzan a aparecer en la parte inferior de la imagen ocupando la pantalla a la vez que se muestran siluetas de peces -los primeros peces del film- allí donde la luz es capaz de iluminar. Volvemos a ver el nombre de la productora y la imagen continúa oscureciéndose a medida que las ramas pasan a enmarcar casi por completo la imagen. Las ramas son ramas secas, de plantas muertas, no tienen hojas, no parecen vegetación.



Así, después de la *iluminación* e inicio del relato, nos adentramos en la oscuridad, una oscuridad irreal, excesiva en un fondo marino de vegetación muerta. Al mismo tiempo comienza a sonar de fondo, de modo sutil, un sonido similar al de los motores de un submarino acompañando al tintineo que la música reproduce en ese momento.



Una vez situada en el fondo, la cámara comienza un movimiento de travelling de avance provocando que las siluetas de los pequeños peces huyan asustadas hacia fuera de plano por los oscuros laterales de la imagen. El sonido grave cesa y se oye un efecto sonoro que acompaña la desbandada de los pececillos.



Cuando los peces salen de cuadro un breve brillo de luz aparece en el tercio inferior de la imagen. Es poco perceptible, pero destaca en la oscuridad que impera en la imagen en ese momento apareciendo como una pincelada de luz capaz de penetrar esa oscuridad tan densa. Es

pequeña, fugaz, pero significativa dado que anticipa y, en cierto modo anuncia, la entrada del ser que da título al largometraje.



Primero vemos, entrando por el lado izquierdo de la imagen, una especie de tentáculo que “barre” la imagen de izquierda a derecha.



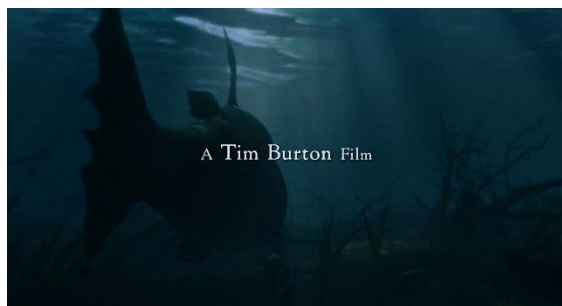
El tintineo de la melodía cesa casi por completo y da cierto énfasis a la aparición progresiva de una masa negra oscilante que se va adueñando de la imagen desde el marco superior hacia abajo mostrando, sucesivamente, “barbas” y aletas de un gran pez. La masa oscura llena de “extremidades” adelanta a la cámara en su avance y oculta los haces de luz luminosos de la superficie. La cámara queda situada en una estrecha franja de azul, entre las numerosas extremidades y las plantas retorcidas del lecho del río.



La forma oscura sigue avanzando a la vez que ondula y se muestra como un pez que se aleja nadando. Este pez, del que aún no tenemos referencias para saber su tamaño, comparte color con el fondo acuático y se mueve ondulándose igual que ondulan las aguas que le rodean. Es un pez que comparte cualidades con el fondo en el que habita, es parte de ese *interior* oscuro al que la luz parece incapaz de llegar. De modo que el brillo que señalaba su entrada era sólo un anuncio pero no anticipaba, al menos en apariencia, una naturaleza luminosa.



El pez continúa avanzando en profundidad haciendo posible que veamos de nuevo la superficie de las aguas y, justo en el instante que se muestra el pez por completo, la obra se identifica la película que es y a Tim Burton como su autor o propietario.



El avance del pez con respecto a la cámara se detiene y su cola oscila de lado a lado enmarcando el *primer nombre* del director: Tim. A su lado, justo enfrente del pez y entre las letras del apellido del director -ese apellido que le fue dado por su padre recientemente fallecido y cuya muerte motiva la elección de este guion- comienza a vislumbrarse un anzuelo del que sólo se aprecia su brillo. De hecho, la aparición del anzuelo parece ser el motivo por el que el pez se detiene.





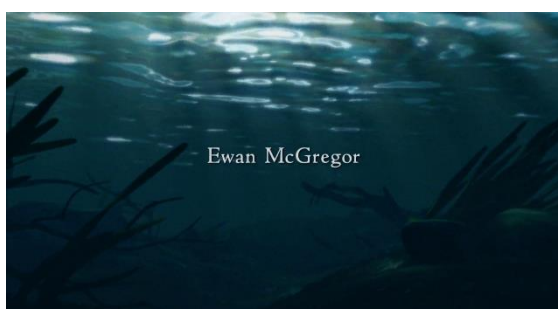
Joven Edward: (There are some fish that cannot be caught)

La figura del pez oscurece por completo la mitad izquierda del cuadro y la desaparición del nombre del director da todo el protagonismo al anzuelo situado justo en el centro del plano, que brilla gracias a los haces de luz que lo iluminan. El anzuelo es un objeto que viene del exterior luminoso y, como tal, introduce en forma de brillo algo de esa luz externa que, por sí misma, parece incapaz de penetrar en el agua oscura y densa.

El anzuelo aparece así como un instrumento de la luz, un instrumento compuesto de un metal más denso que el agua, capaz de adentrarse en ese interior oscuro. El anzuelo brillante de la luz, penetra en la oscuridad, es una suerte de arma que amenaza la oscuridad del agua y, en esa misma medida, amenaza al pez que forma parte de ella compartiendo sus cualidades visuales: oscuridad y ondulación. Ante la amenaza del anzuelo, el pez, ese gran pez capaz de asustar a todos los peces más pequeños, se detiene pero no huye. Al contrario, se detiene y parece mirar desafiante al anzuelo. En ese momento, una voz en off, la primera del largometraje, enfatiza la capacidad de algunos peces para *no ser atrapados*.



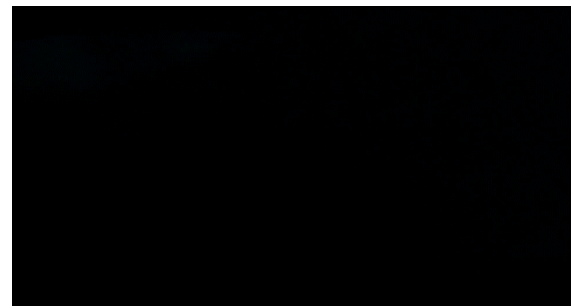
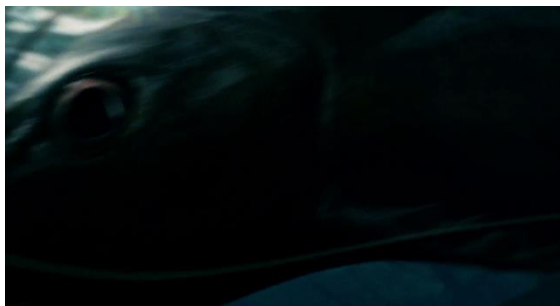
La cámara, en su avance en travelling constante, adelanta al pez para enmarcar el anzuelo que se ha convertido en foco de atención tanto para el animal como para nuestra mirada como espectadores. Los brillos parpadean, los destellos y la oscuridad se alternan en el metal del anzuelo, como si la luz del anzuelo estuviera librando una batalla contra la oscuridad rodeado de amenazantes ramas retorcidas.



Joven Edward: (It's not that they're faster or stronger than other fish. They're just touched by something extra.)

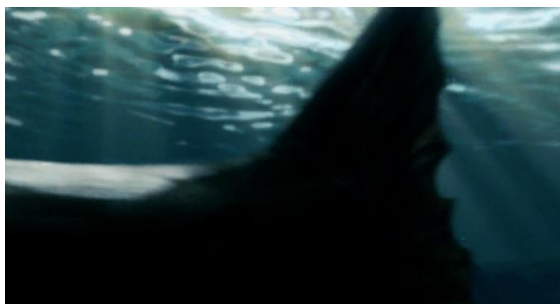
Finalmente el travelling de la cámara lleva a nuestra mirada a una especie de *choque* con el anzuelo. Una colisión “imposible” en la diégesis, puesto que la cámara no forma parte del argumento, pero que el director subraya mediante un tintineo metálico del supuesto choque entre el anzuelo y la lente -un choque con el pez produciría un ruido grave y no metálico. Adicionalmente, la colisión del anzuelo con la cámara produce un cambio en nuestra mirada denotado por un encadenado: un fondo marino substituye a otro. El cambio es sutil, apenas hay variación lumínica dentro de la oscuridad, el escenario parece el mismo, sin embargo las amenazantes, retorcidas y estáticas ramas son substituidas por algas romas que se mecen al son de la ondulación del agua. El impacto de la cámara con el anzuelo parece desencadenar la mutación de las plantas, de plantas muertas rígidas a algas con vida un poco más iluminadas. El anzuelo ha ejercido su efecto como instrumento de la luz exterior reviviendo las plantas e introduciendo algo de luz en ese fondo oscuro.

Según cambia la imagen, el narrador recalca que lo que diferencia a esos peces, que no pueden ser atrapados, del resto de los peces, no son sus cualidades físicas de fuerza o rapidez, sino el haber sido “tocados” por algo “extra”, algo diferente que parece indefinible.



Joven Edward: (One such fish was The Beast.)

El movimiento en travelling de la cámara continúa a la vez que se inicia un movimiento panorámico vertical motivado, en apariencia, por el choque con el anzuelo. La cámara como plasmación de nuestra mirada es dirigida hacia la superficie, hacia el exterior luminoso y, en la misma medida, la oscuridad del fondo pierde presencia en favor de tonos verdosos de luminosidad media y de los brillos de una luz cada vez más presente. Pero entonces, el gran pez, ese pez tocado por algo extra llamado *La Bestia*, entra en plano de derecha a izquierda encarnando una silueta de oscuridad que termina por oscurecer el plano por completo. Sin duda forma parte del río, es el adalid de ese interior oscuro.



Joven Edward: (And by the time I was born he was already a legend.)

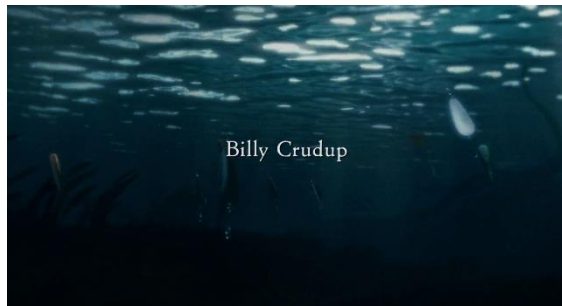
Pero el dominio de la oscuridad del pez es breve y cuando éste sale de campo por la izquierda, los brillos de la superficie ocupan casi la mitad de la pantalla y el fondo oscuro está a punto de desaparecer. El exterior, gracias a la intervención del anzuelo, ha obtenido mayor presencia pero, recordémoslo, no porque haya más luz en el interior del agua, sino porque ha variado la dirección de nuestra mirada. Y en este momento, cuando *La Bestia ya era una leyenda*, es cuando el narrador habla de su nacimiento.



Joven Edward: (He'd passed up more \$1 00 lures than any fish in Alabama.)

El narrador rememora su nacimiento y la imagen muestra un segundo encadenado. El nuevo escenario es casi idéntico al anterior, la superficie del agua de luminosidad media ocupa más de la mitad del plano perlada de brillos de luz, mientras el fondo oscuro ocupa sólo el cuarto inferior de la imagen. El principal cambio entre ambos escenarios viene dado por la presencia de un gran número de anzuelos. En el instante en el que el narrador recuerda su nacimiento, el plano se llena de anzuelos. La presencia de tal cantidad de anzuelos sólo se puede considerar como figura retórica de exageración -en un relato con cierto grado de realismo sería impensable tal cantidad de anzuelos tan juntos en un río- y por lo tanto como mecanismo de una narración, por ello sólo puede provenir de un narrador. Anzuelos, todos ellos, objetos del exterior que se introducen en el interior, objetos que se mecen en el agua pero sin embargo brillan introduciendo en el río la luz exterior, objetos uniformes y manufacturados frente al fondo oscuro irregular y orgánico. Y el pez, como parte de ese interior oscuro, ondulante, rechaza todos esos anzuelos. En

la voz en off, el narrador otorga cualidades racionales al pez al proponer que esté eligió dejar pasar los anzuelos a pesar de ser anzuelos caros. Por último, el narrador remarca la procedencia del pez: Alabama.

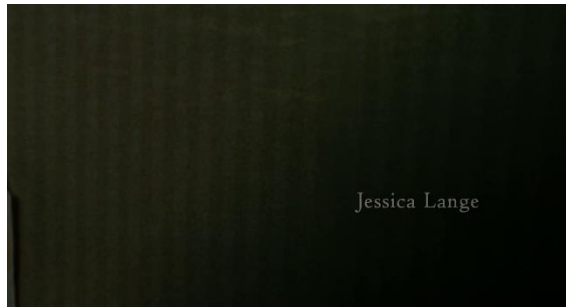


Joven Edward: (Some said that fish was the ghost of a thief who'd drowned in that river 60 years before.)

El pez evita los anzuelos que le ponen y estos pierden todo su brillo oscureciendo el plano. La altura de cámara no varía, fondo y superficie tienen la misma presencia, pero el agua vuelve a adquirir tonos oscuros. Los anzuelos han perdido su capacidad de reflejar la luz y empiezan a reflejar la oscuridad del fondo. La cámara se aproxima a uno de estos anzuelos que devuelve la imagen distorsionada de nuestro rostro en tanto que espectadores que miran su propio reflejo a través de la mirada subjetiva en la cámara. Y lo que podemos ver es una calavera de negras cuencas, el rostro de un muerto.

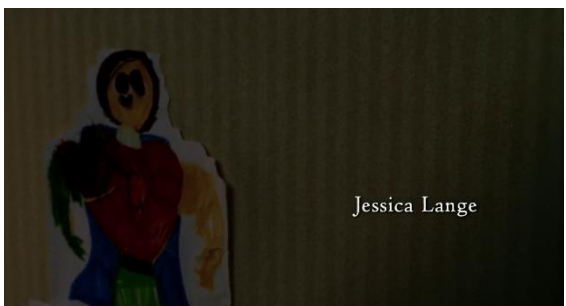
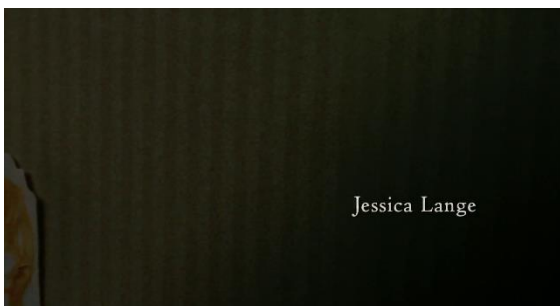
Argumentalmente, la aparición de la calavera coincide con las palabras del narrador relacionando al pez con el fantasma de un hombre ahogado. Pero la cámara compone una mirada subjetiva del espectador como si pudiera ver su imagen reflejada en el anzuelo. La duda queda abierta, lo que sí podemos considerar literal es que la cámara comparte el punto de vista de una calavera muerta que recorre -en constante travelling de avance- ese oscuro y ondulante fondo acuático.

2.2. El relato del padre



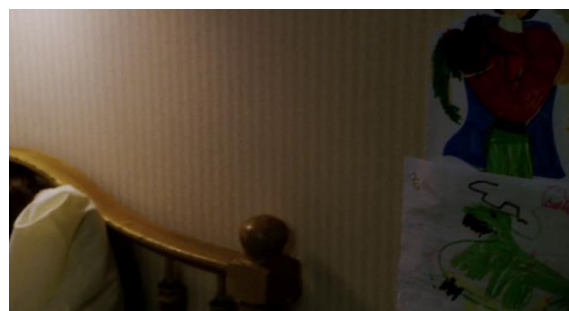
La calavera reflejada en el anzuelo marca el oscurecimiento total del río con un fundido a negro, la luz desaparece casi por completo. Pero antes de que la oscuridad anegue todo el encuadre, un encadenado se entremezcla con el fundido anterior. En este encadenado se cambia el avance en profundidad de la cámara por un travelling lateral hacia la izquierda que muestra la pared de una habitación y el nombre la protagonista femenina del film, Jessica Lange, la madre.

El comienzo del encadenado es oscuro como el lecho del río, pero la escena y su tratamiento han cambiado drásticamente. El movimiento de cámara pasa de un avance en el eje de la cámara a un avance de derecha a izquierda. El fondo orgánico, natural y ondulante deja paso a una pared construida y sólida, decorada con un papel de líneas rectas e idénticas - algo imposible en la naturaleza.



Joven Edward: (Others claimed he was a dinosaur left over from the "Cruaceous" Period)

El travelling continúa y la imagen se va aclarando poco a poco pero aún mantiene la penumbra. El recorrido visual por la pared nos lleva hasta la figura de un superhéroe dibujada por un niño. Su rostro de cuencas grandes y negras -llamativo en el dibujo de un niño en el que los ojos suelen tener una representación clara- es similar al de una calavera y el cuerpo del superhéroe es un poco deforme como corresponde al dibujo de un niño, pero la deformidad remarca la fuerza del superhéroe con unos brazos y un pecho tan prominente. El dibujo también introduce el color, hasta sólo habíamos podido ver colores verdes y pardos muy apagados, pero con el dibujo del superhéroe vemos, por primera vez, colores saturados: verde, rojo, amarillo y azul.



Joven Edward: (I didn't put any stock into such speculation or superstition.)

El avance de la cámara nos lleva a un entorno algo más iluminado donde vemos a un niño arropado en su cama mirando atento hacia fuera de campo. Es un niño que escucha embelesado rodeado de la luz blanca que baña su almohada. Se encuentra recostado y protegido por esa luz que ilumina. Tanto la presencia del superhéroe como la mirada del niño nos sitúan en su mismo punto de vista, accedemos a lo que sigue a través de la mirada de ese niño, el hijo.



Joven Edward: All I knew was I'd been trying to catch that fish since I was a boy no bigger than you.

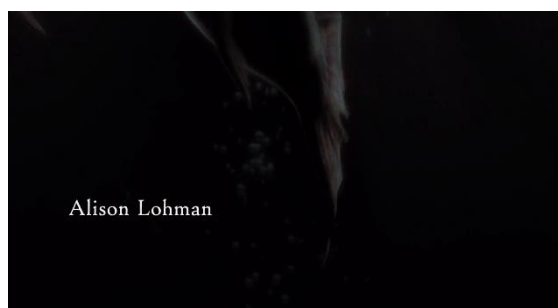
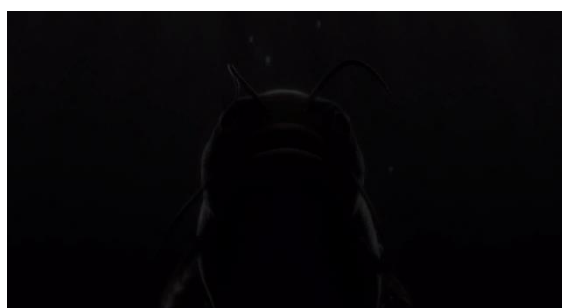
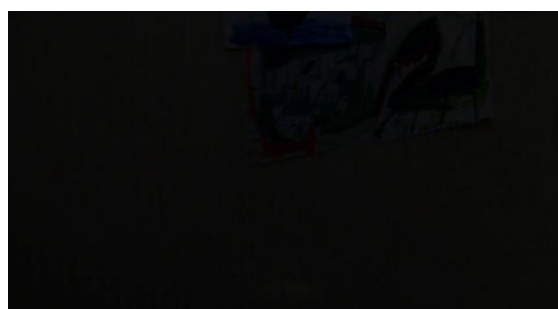
El narrador entra en cuadro como una figura oscura desde izquierda a derecha para casi obturar la imagen pero en dirección opuesta al sentido de avance del gran pez hace unos instantes. Aunque su silueta empieza a mostrarse recortada por el marco izquierdo de la imagen, lo primero que cobra protagonismo es su mano, entrando en primer plano con un movimiento enérgico. Y el niño deja de mirar a su padre para seguir el movimiento de su mano. Un movimiento casi igual al que tenía la cola del pez en la secuencia anterior. Junto con el “aleteo” de la mano vamos viendo más y más al narrador. Un narrador de espaldas y por lo tanto sin identidad aún. Al ocultarse la mano, el niño vuelve a mirar a su padre. Es importante remarcar que la figura entra en imagen por un doble movimiento: el travelling de la cámara que incorpora su figura al cuadro, pero también porque el narrador se inclina sobre el hijo, se abalanza sobre él adueñándose del cuadro.

La narración ha pasado de mostrar un escenario propio del relato narrado, a mostrar el acto mismo de la narración de ese mismo relato. Se introduce así el tipo de narración que va a imperar en todo el film, un salto constante entre el universo del relato y el universo “real” en el que el relato es narrado.

El acto por el que un padre le narra un cuento a su hijo nos sitúa directamente en una puesta en escena donde puede tener lugar una donación en la enunciación, la donación de un relato. El padre es narrador del relato y a la vez protagonista -héroe- del mismo, su narración es

en primera persona, poniendo en juego su tarea como héroe del relato - pescar ese pez imposible de atrapar- e interpelando como narrador a su hijo diciéndole que su tarea empezó cuando tenía su edad. Desde el comienzo se despliega ese doble nivel de la donación: una tarea para el héroe en el relato y una invitación a que el oyente de la narración haga suya esa misma tarea.

Pero por el momento no hay protagonismo del niño nada más que como oyente del relato, la figura oscura del narrador le eclipsa por completo, el narrador-héroe obtura por completo al niño y a su almohada iluminada.



Joven Edward: (And on the day you were born. Well, that was the day I finally caught him.)

El travelling continúa, el tiempo pasa, y a medida que la figura del hijo y del padre sale por la derecha del cuadro, volvemos a la pared del papel a rayas y de los dibujos: primero una figura-bola tricolor sin cabeza, luego una especie de figura animal o draconiana roja y finalmente “*en el día que nació Will*” un dragón verde enfrentándose a unos caballeros.

El día del nacimiento del hijo (oyente) en el relato es el día del éxito en la tarea de héroe (padre-narrador). Sin embargo “La Bestia” aparece en esa agua completamente oscura en un encuadre de neta superioridad -contrapicado- avanzando del margen inferior hacia el superior de la imagen. Pero es sólo una sombra, una silueta oscura, que ondula y nada libre a sus anchas. No hay, por lo tanto, correlación visual entre el momento de su captura en el discurso y las imágenes del gran pez nadando.

Se establece así, cierta distancia entre la narración que hace el padre y los hechos a los que asistimos en la imagen. En cierto modo, el film nos desmiente la *realidad* de la historia del padre, nos sitúa en la posición del niño cuando descubre que los cuentos del padre no eran verdad objetiva, en el momento de cese del pensamiento mágico. A partir de este momento, y hasta el final del film, este será el punto de vista del hijo que no cree en los cuentos del padre. Hay un relato que se narra, pero la donación no fragua.



Joven Edward: Now, I'd tried everything on it: Worms, lures, peanut butter, peanut butter and cheese. But on that day I had a revelation: If that fish was Henry Walls' ghost, then the usual bait wasn't gonna work.

De nuevo otro encadenado desde el agua negra al negro de unos arbustos de noche. La cámara se mueve, nuevamente, en travelling de derecha a izquierda. El arbusto va dejando paso a un nuevo escenario de narración: una acampada de compañeros del niño ambientada como un campamento indio. El arbusto se retira como se retiraría un telón para dejarnos ver una “actuación”. El narrador sigue contando la misma historia temporalmente ordenada gracias al montaje del director entre diferentes momentos y diferentes escenarios. En este instante, asistimos a la recreación de otro escenario típico de puesta en escena de la narración mítica: un relato contado junto al fuego de un campamento de un -recreado- pueblo indio con tradición mitológica y el narrador oficiando labores de chamán contando su relato a sus habitantes. El narrador continúa de espaldas, hasta el momento su identidad es menos importante que el papel que desempeña en tanto que contador de historias arquetípico: como padre en la cama de su hijo o como chamán en la hoguera de su pueblo.

En su historia relata sus repetidos fracasos para realizar su tarea hasta que tiene una revelación -en lo que debiera ser una donación, pero que en su relato no lo parece sino pensamos en la revelación en términos religiosos- para desechar los cebos convencionales y elegir uno de otra índole.

El travelling finaliza mostrando al hijo, a Will, quien ya no presta atención al relato, está enfadado, al margen, está harto de oír siempre un mismo relato, de otro modo seguiría escuchando entusiasmado por muchas veces que hubiera oído el relato:

Y de la misma índole es [...] la relación que los niños mantienen con los cuentos que reciben en su infancia. Cuando cierto cuento reclama su interés, el niño exige que le sea contado una y otra vez.³⁰⁸

Si Will está cansado y aburrido de la historia es porque ha dejado de emocionarle, ya no *cree* en ella. Sus amigos, en cambio, asisten embelesados a la narración.



Joven Edward: I was gonna have to use something he truly desired.

Niño: Your finger?

Joven Edward: Gold.

Salto sobre el eje en aproximación a la espalda del narrador, que pasa a ocupar gran parte de la imagen (en negro) y a ambos lados vemos los rostros de los niños iluminados por las llamas del fuego. El narrador continúa siendo una figura negra recortada que oculta a los niños, como

³⁰⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 479.

antes ocultaba a Will niño en su cama. Y de nuevo son los rostros de los niños los que reciben una luz que les ilumina rodeados de oscuridad.

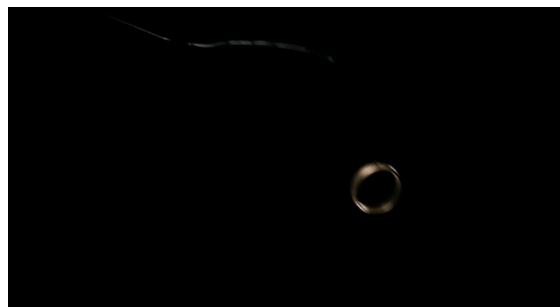
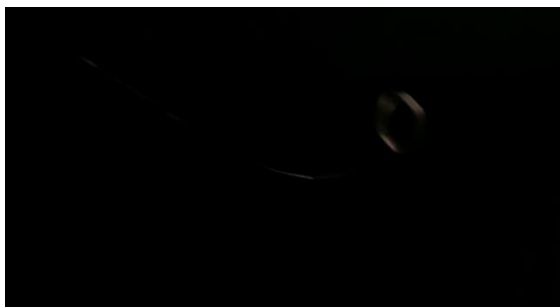
En el relato que se narra entra en juego el deseo del antagonista, el pez, un deseo que va más allá del deseo animal de alimentarse, otorgándole así cualidades más allá de las propias de un animal.

Por un momento la narración adquiere presencia en el espacio visual de la enunciación. Salto a primerísimo primer plano de parte de una mano con un típico anillo de matrimonio en uno de los dedos. El narrador muestra el anillo como el objeto del verdadero deseo del pez, aunque no identifica como tal, solamente hace referencia al material precioso que lo compone: el oro.



Joven Edward: (Now, I tied my ring onto the strongest line they made strong enough to hold up a bridge, they said, if only for a few minutes.)

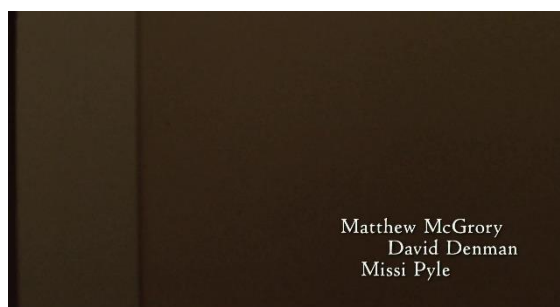
El movimiento de travelling lateral se mantiene y recorremos los rostros de los niños que escuchan el relato con la boca abierta y el rostro iluminado por las llamas. Finalmente entra en cuadro el hijo del narrador, casi a oscuras, mirando al suelo. Con una expresión más de repudia al cuento, que de aburrimiento. Como decíamos repudia la historia porque ya no se la cree, ha superado el pensamiento mágico (al menos en relación a las historias de su padre) y como sabe que el cuento es objetivamente falso ha dejado de tener valor para él y dado que retira su mirada del narrador, su cara deja de estar iluminada.



Joven Edward: (And then I cast upriver.)

Donde antes estaba el hijo arropado por una almohada luminosa, casi blanca, ahora termina por estar sólo en el plano y rodeado de la más negra de las oscuridades. El travelling continúa y Will niño sale de plano “empujado” por la negrura y la oscuridad. El negro inunda la imagen, pero un instante después oímos el sonido de un carrete de caña de pescar soltando pita.

En este caso, el sonido antecede a la imagen, ya que justo después, sobre el fondo oscuro, vemos volar, lanzado, al anillo de oro sujeto por el hilo de pescar. El anillo aparece de derecha a izquierda y, al igual que ocurría antes con los anzuelos, introduce luz en forma de brillos donde sólo hay oscuridad. La revelación -en apariencia interna- de Edward en la historia le ha conferido, justo en el día que va a ser padre, el objeto mágico gracias al cual podrá realizar su tarea.





Edward: The Beast jumped up and grabbed it before it even hit the water.

Desaparece el anillo con sus brillos haciendo que la oscuridad gobierne el plano de nuevo. Vuelve la voz del narrador, pero en esta ocasión es la voz de un hombre bastante más mayor, casi en la tercera edad, pero una voz con el cuerpo y la fuerza de un narrador. El plano en negro se funde para dar paso a una pared de un tono similar al de la primera habitación, estamos en la misma casa. El travelling lateral de derecha a izquierda continúa -siempre en la misma dirección marcada por el recorrido del pez bajo el agua. La pared deja paso a un corto pasillo que lleva a una puerta abierta que enmarca al narrador a quien todavía vemos como una silueta negra dirigiendo su narración hacia una esquina de la habitación. Al fondo podemos ver unas cortinas dobles, semejantes a un telón que sugieren una suerte de escenario para la representación de Edward.

Como en el caso de las dos escenografías anteriores la falta de identidad del narrador se complementa con una narración enérgica y el protagonismo de sus manos siempre en movimiento.

En la narración, el gran pez se abalanza saltando fuera del agua para atrapar el anillo de oro.





Edward: And just as fast, he snapped clean through that line.

A medida que la cámara avanza comenzamos a ver a la “espectadora” de la narración, una muchacha ataviada con un vestido lila para el baile de graduación, un vestido similar al de las princesas en los cuentos de hadas -al menos en su imaginario a partir de las adaptaciones de Walt Disney.

Poco a poco comenzamos a ver a Will adolescente con un traje con pajarita. Sin duda se trata de otro de los momentos iniciáticos en la sociedad americana: el baile de graduación. Un baile que antropológicamente puede ser considerado como un ritual de paso de la adolescencia a la madurez. La escena no supone una representación directa de una escenografía típicamente vinculada a la narración, sin embargo tanto el momento vital de Will -su baile de graduación-, como la plasmación visual de un escenario al fondo y las vestimentas de princesa y caballero, dibujan una puesta en escena que se relaciona con los ritos de iniciación y las narraciones míticas.

A pesar de la oposición de espacios interior-exterior entre Will y su padre y su distanciamiento postural dándose la espalda, ambos aparecen como figuras oscuras encuadradas por marcos interiores al plano -una puerta en el caso de Edward, el espejo en el caso de Will. De este modo, a pesar de la evidente diferencia de tamaño, ambos dibujan cierta simetría en el plano con respecto a la esquina que marca un eje vertical en el centro del plano. La simetría termina de dibujarse con la presencia de sendas mujeres en cada lado del plano, la novia de Will a un lado y su madre al otro.





Edward: Well, you can see my predicament.

La madre está ayudando a Will a vestirse, sigue siendo un niño que necesita apoyo. Un niño que protesta como tal, porque abre la boca y oímos una negación ininteligible pero con timbre de voz de una mujer -probablemente de la madre impidiéndole que hable- pero termina por oírse como si surgiera de la boca abierta de Will y suena que si fuera su voz, la voz de un niño.

El travelling cesa en este hermoso y preciso encuadre. El padre, en escena, seduciendo a la novia y, en los hombros del escenario, la madre ayudando al hijo, porque aún es un niño y no está listo a salir escena, a vestirse para su papel de novio consorte (¿acaso no es el atuendo de ambos para una boda tanto como para un baile?). Will, intranquilo -celoso- por la narración de su padre hacia su acompañante, se gira y rebasa el eje de simetría para mirar hacia el espacio interior, hacia el escenario.



Edward: My wedding ring, the symbol of fidelity to my wife soon to be mother of my child...

Es en este preciso momento, cuando Will se gira para mirar hacia su padre y su novia, cuando ese objeto mágico de oro se desvela como algo más que un anillo, se desvela como un

símbolo de fidelidad y matrimonio como institución para el amparo de una nueva familia. No se trata, únicamente de una pieza del preciado metal, es algo mucho más valioso. Sin embargo ¿en qué modo es más valioso el anillo? Su valor económico, tangible no aumenta, pero adquiere un valor adicional, intangible, inexistente más allá el ámbito cultural y simbólico de occidente. Comparte características con los relatos míticos, que únicamente son valiosos en la medida que una serie de personas *crea* en ellos.

Tanto en el análisis de Propp como en el de González Requena acerca del objeto mágico, los autores ponían énfasis en el hecho de que la naturaleza del objeto mágico en el relato simbólico prefigura el modo en el héroe obtiene el triunfo definitivo -por ejemplo, si el objeto es una espada, será un combate si, en cambio, se trata de un caballo será una huida y así sucesivamente. En este caso, en el relato de Edward la componente simbólica de un objeto tangible es determinante, como terminará por ser determinante el valor simbólico de los relatos del padre. De hecho, el conflicto principal del film no se resuelve hasta que Will no es capaz de ver cierto valor intangible -simbólico- en las historias de su padre, más allá de su valor como descripción de sucesos objetivos.

En el instante en el que el valor simbólico del anillo sale a escena es cuando la cámara se sitúa, por primera vez, frente al narrador aun cuando todavía no seamos capaces de ver su rostro. Lo que sí vemos son sus manos con el protagonismo que les otorgan la posición en el plano y las miradas de Will y de su novia, las manos portadoras de la alianza matrimonial.

Tampoco debemos pasar por alto la importancia del umbral en este plano. Un umbral doble, con dos puertas. Dos son aún los umbrales que separan a Will adolescente-niño de su padre en el papel de novio seductor y dos son los umbrales que le separan de su novia, porque él no es capaz de asumir ese rol de aspirante a novio. Y si bien la presencia de las dos lámparas junto a los adolescentes, crea una relación visual entre ellos, no es menos cierta la presencia de la puerta entre ellos, separándolos. Y tan grande es la separación, y tan lejos se encuentra el muchacho de su papel de novio, que puede no permanecer mirando hacia su novia y desaparece del plano.



Will: Make him stop.

Edward:was now lost in the gut of an uncatchable fish.

Novia: What did you do?

Edward: I followed that fish upriver and downriver.

La mujer que se convirtió en madre, la misma madre que aún ha de arreglar a su hijo, es la única que está a la altura del padre. Will, en cambio, le tiene que pedir a ella que haga callar a su padre, él no puede.

De nuevo se produce un cambio de plano al encuadre anterior con las manos de Edward como protagonistas absolutas del mismo, destacando sobre la figura oscura del narrador.

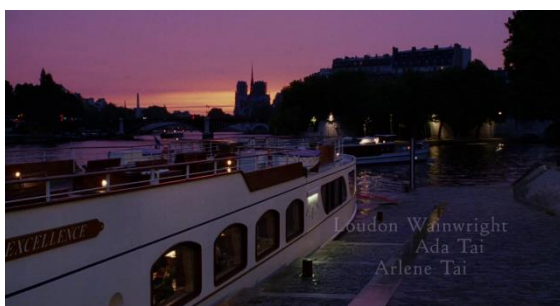
La novia interroga al narrador, como antes hicieron los niños “indios”, denotando encontrarse atrapada por la historia por lo que mira embelesada hacia Edward. También en este plano que podríamos clasificar como semi-subjetivo del narrador -aunque la perpendicularidad con respecto a las manos y la mirada de la muchacha nos aleja de esta posibilidad- y que muestra a la muchacha en plano medio, las manos son protagonistas con el anillo en uno de sus dedos. Unas manos que enmarca, casi amenazantes, a la novia y se mueven ondeando de nuevo de lado a lado, en un movimiento semejante al de la cola del gran pez.

Detengámonos un momento en la importancia de las manos. Hasta este momento el narrador es alguien anónimo, alguien que no conocemos, sólo oímos su voz, sólo vemos su silueta y sus manos. Incluso sus oyentes hasta ahora se han fijado en sus manos: Will niño en la cama, los niños del campamento indio, la muchacha vestida para el baile, incluso nosotros, como

espectadores, terminamos mirando a sus manos. El narrador tiene voz, pero también tiene manos, podemos decir, por lo tanto, que es un narrador que detenta la palabra, pero también la acción. Un narrador-héroe que no sólo dice, también hace.

A nuestro entender, ya desde este momento tan temprano en el film (aún no hemos llegado al título) queda claro lo que el hijo (Will) tardará mucho en comprender: que su padre además de hablar, actúa y desempeña el rol que le corresponde. Sus palabras como narrador contienen el valor simbólico necesario para configurar un relato válido para el hijo, porque las pronuncia desde la posición del padre simbólico. Pero Will piensa que su padre biológico no está en esa posición (sus ausencias del hogar, las dudas sobre su fidelidad) y por lo tanto sus historias carecen de valor para él. Como ahora veremos, no será hasta el día de su boda, hasta el día que se convierte él mismo en consorte, cuando se enfrentará a su padre para poner en cuestión su relato.

Retomemos el análisis de la película, donde lo dejamos, río arriba y río abajo.



Edward: (This fish, The Beast the whole time we were calling it a him, when in fact it was a her.)

Esta vez no es un río anónimo, es el río Sena a su paso por París, como la silueta de *Notre Dame* denota recortada sobre el atardecer. En el Sena se encuentra amarrado un barco - "Excelencia"- que se encuentra situado justo antes de una bifurcación del río, como si sus tripulantes hubieran realizado un alto para decidir por donde seguir. Estamos ante un momento clave, donde las acciones de los personajes les pueden llevar por uno u otro derrotero.

Pero nuestro barco, como símil de un viaje a punto de comenzar, está aún amarrado a tierra, la dirección a seguir está pendiente de decidir. De hecho, el camino que depara el futuro se ha de dirimir en el muelle junto al que está anclado el barco, y que tiene casi la misma presencia visual que el propio barco. En este muelle tendrá lugar el momento decisivo de la secuencia y de la relación entre el padre y el hijo en los años venideros.

De momento sólo podemos decir que el futuro no se presenta luminoso. El atardecer está llegando a su fin, la noche ya domina el ambiente oscureciendo la ciudad y tiznando de negro las aguas del río. Nuevamente un río de aguas oscuras, pero esta vez no hay luz exterior que le ilumine, de hecho está apunto de apagarse toda luz exterior.

Cambio de plano al interior del barco para ver un primer plano del hijo que ya es adulto. Continuamos accediendo al relato del padre desde el punto de vista del hijo. Como ya ocurrían en las escenas anteriores, tampoco ahora Will presta atención al relato del padre. Su rostro sigue expresando más falta de interés que aburrimiento.

A ambos lados de Will están situadas dos ventanas oscuras casi negras. Anormalmente negras para un exterior en el centro de una ciudad como París, también conocida como “la ciudad de la luz”. E incluso el interior del barco no es particularmente luminoso, dejando la cara de Will a contraluz pese a ser, como enseguida se mostrará, el novio en su boda. Precisamente, todas esas pequeñas velas a su espalda parecen un intento de iluminar la estancia lo suficiente sin conseguirlo.

La cámara retrocede con un lento travelling acompañado de una ligera panorámica hacia la derecha que termina por introducir en el plano a la esposa de Will. Se termina de definir la pareja que se encuentra en otro momento clave en la vida, otro ritual: el matrimonio. Otro gran momento de resonancias simbólicas.

Precisamente, en ese momento de encuentro entre ambos sexos es cuando Edward hace matiza el sexo del pez. No era un pez macho, era un pez hembra.



Edward: It was fat with eggs it was gonna lay any day. Now, I was in a situation.

Will comienza a inclinar su cabeza de derecha a izquierda, relajando la tensión de su cuello, y la cámara sigue su movimiento, aparentemente constante, pero en realidad se produce un cambio de plano aprovechando la presencia de una cabeza de espaldas. El travelling parece proponer una continuidad espacial que integra todo el salón en un único espacio, pero el cambio de plano que se produce provoca un distanciamiento espacial insalvable entre el espacio que ocupa Will y el que ocupa su padre, como insalvable es la distancia entre ambos en su relación.

Finalmente la cámara termina por mostrar a Edward en profundidad. Por primera vez vemos su rostro favorecido por la iluminación, su rostro y su camisa son los elementos más iluminados de la escena. Incluso tienen mayor claridad que el vestido de la novia. Ciertamente Edward, como narrador, acapara todo el protagonismo situado, de nuevo, por delante de un cortinaje muy similar al de un escenario, su representación continúa así como sus expresivos movimientos de manos. Continúa el movimiento de cámara hasta mostrarnos por primera vez a Edward Bloom como el narrador de la historia que hemos estado escuchando.





Edward: I could gut that fish and get my wedding ring back but in doing so I'd be killing the smartest catfish in the Ashton River.

La cámara termina por situar a Edward en el centro del plano, incluso cuando se produce el salto de la cámara sobre el eje hasta el primer plano. En este plano Edward continúa completamente iluminado y situado delante de ese telón rojo que ocupa el plano casi por completo, sólo una parte de la tarta y las figurillas de los novios tiene algo de presencia junto al hombro de Edward.

Nuevo cambio de plano en el que vemos la espalda de Edward y a los asistentes a la boda que escuchan cautivados la historia. No accedemos, por lo tanto, a la mirada subjetiva de Edward, no es su punto de vista el que adoptamos como espectadores. Su presencia es otra vez como una silueta oscura que nos impide ver gran parte del salón reducido a un segundo plano.



Edward: Did I want to deprive my son the chance to catch a fish like this of his own? This ladyfish and I...

Cambio de plano a la pareja de recién casados, en el momento en el que el hijo es nombrado. Edward cita a su hijo precisamente como heredero de un futuro en el que él también

pueda atrapar un pez como ese. Estas palabras del padre parecen suficientes para traer algo de luz al exterior oscuro en forma de luces en movimiento de otro barco. Pero el hijo en su actual penumbra termina por marcharse de su propia boda, ya no mantiene la posición de esposo. Susurra a su mujer al oído. El hijo no es capaz de mantener su lugar como marido en el momento en el que la historia del padre hace mención a la posibilidad de “atrapar” (casarse) con una mujer inalcanzable.

Cuando Will se levanta y se va, Edward deja de hablar durante un par de segundos mirando al fondo. Le ha afectado que su hijo se marche, tanto que aparta la mirada. El principal oyente de su relato, aquel para quien se ha narrado una y otra vez, no quiere seguir escuchando. Sin destinatario el relato carece de sentido y el destinador deja de serlo porque la narración del relato no tiene, entonces, objeto alguno. Con su ausencia Will deja sin función simbólica a su padre, que sólo puede encarnar su rol si ejerce sus funciones para un hijo. Sin hijo se descomponen las funciones del destinador, se descompone la estructura del relato simbólico. Quizá este sea el motivo de esa oscuridad que se ha apoderado del exterior. De hecho, como sabremos en unos instantes, padre e hijo dejan de comunicarse por mucho tiempo. En una situación así el hijo pierde su referente, pero el padre como figura simbólica se descompone por completo.



*Edward: Well, we had the same destiny.
Edward y Will: We were part of the same equation.
Edward: Now, you may well ask. . .*

De modo que Edward aparta la mirada de Will y continúa su narración dirigiéndose al lado opuesto del salón, allí donde aún tiene oyentes. Sin embargo, para el resto del público el relato es únicamente una historia simpática sin ningún tipo de carga emotiva, sólo Will nació en esa familia el día del acontecimiento narrado.

Will se encamina hacia la salida acompañado de una nueva hilera de luces que tampoco llegan a iluminar su figura. En su camino pronuncia exactamente las mismas palabras que recita su padre en este momento: *"We were part of the same equation"* y termina por quedar de espaldas a cámara, de modo similar a como hemos visto a su padre en las escenas previas -repite sus palabras y en esa misma medida comparte el papel de narrador, si bien sólo superficialmente.

Esta frase, pronunciada simultáneamente por padre e hijo en estas circunstancias, desvela dos de los componentes fundamentales en el armazón dramático del argumento. Por un lado el modo en el que Will conoce el relato, se lo sabe de memoria, cada palabra, pero sin ningún tipo de carga simbólica, sabe la formulación pero para él no hay nada más en juego. Para él es sólo una historia graciosa pero vacía, una anécdota.

Por otra parte, la frase resume como una "ecuación" el conjunto de relaciones entre Edward, su matrimonio, su hijo Will y propio pez. Es una ecuación en la que quedan formuladas las relaciones de la familia. Formuladas pero no plasmadas, porque las relaciones familiares no se pueden explicar sólo en términos de funciones matemáticas, hay también una gran carga emocional que emana de los sujetos que encarnan como personas reales las variables de dicha función. La densidad del sentimiento y sentido que esta encarnación real genera no puede ser recogida por ninguna fórmula.

Estos dos componentes recogen la naturaleza de lo que a Will le acontece en el film. Para Will el relato de su padre es sólo una anécdota y su familia una ecuación, son como signos dotados de significante y significado pero carentes del sentido propio de los símbolos. Por ello tiene una relación fría con su padre y no comprende a su madre. Sin embargo Will acabará por intuir que hay algo más, algo que busca y no sabe cómo encontrar, un sentido más allá de la mera ecuación que tratará de buscar a lo largo de todo el largometraje y que sólo será capaz de adquirir en el desenlace. Será en ese momento, cuando perciba la dimensión simbólica del relato de su padre, cuando la anécdota será un relato y la ecuación completará en una familia cargada de sentido.



Sandra: Oh, darling, darling, it's still your night.

Su madre, que viene de un espacio exterior al salón y tampoco estaba escuchando el relato, trata de retenerle y hacerle ver aquello de lo que Will no participa para que no se sienta desplazado. Una madre que mira al padre y toca al hijo. Es por lo tanto el nexo de unión entre ambos. Gracias a esta unión puede parar a Will y provocar que éste recupere por un instante su rostro, su identidad. Pero Will apenas le presta atención, mira de nuevo a su padre y continúa su ascenso hacia el exterior incapaz de articular sus propias palabras.

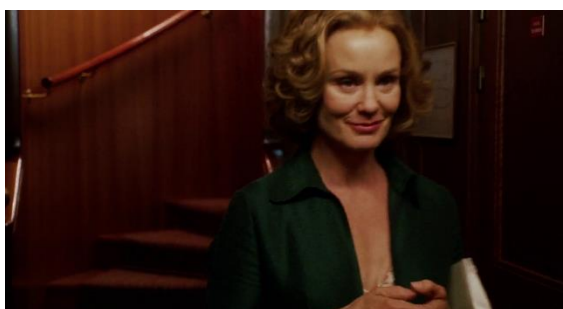


Edward: ...why did it strike so quick on gold when nothing else would attract it? That was the lesson I learned that day the day my son was born.

Las palabras de Edward recuperan el primer plano sonoro cuando se está preguntando por qué pica el pez con el oro cuando nada más lo atrae. Sandra parece responder girándose hacia Edward como si se hubiera dado por aludida.

El siguiente plano mantiene la composición en plano corto de Edward narrando entusiasmado con una copa de champán en la mano y su rostro completamente iluminado. Responde a su propia pregunta en términos de lección aprendida, una lección aprendida el día que nació su hijo, es decir, el día que propiamente se convierte en padre, el día que comienza a desempeñar la labor a la que su promesa matrimonial le compromete.

En ese momento volvemos a un plano medio de Sandra quien sonríe ante las palabras de Edward y da un paso adelante quedando iluminada del mismo modo que lo está Edward. La sonrisa, su gesto emocionado y la luz demuestran que para ella el relato es más que una anécdota repetida, es un relato que rememora el momento de la fundación de su familia y, por lo tanto, cargado de sentido.

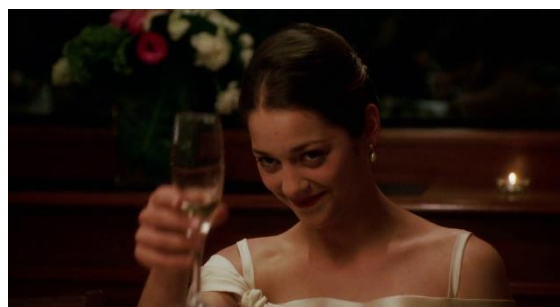




Edward: Sometimes the only way to catch an uncatchable woman...is to offer her a wedding ring.

De modo que Sandra se adelanta para desempeñar su parte en el ritual de la narración y, al igual que ocurre con el gran pez del relato, se acerca atraída por su marido. Las palabras de Edward cierran el círculo: el día que nació su hijo entendió que una mujer inalcanzable solo puede ser atrapada por un anillo de boda, es decir, por la promesa firme de un hombre capaz de ocupar y desempeñar su lugar en la *ecuación* familiar.

Sandra se acerca a Edward orgullosa y radiante dispuesta a recompensar al hombre que cumplió y cumple su promesa. El director realiza un salto en el eje que nos sitúa en el lado opuesto de Edward y cambiando la dirección de avance de Sandra. En este nuevo plano Edward aparece sólo, separado de la audiencia, y espera con su copa de champán en la mano y los regalos nupciales de fondo la llegada de esa mujer “*que pica*” y decidida a recompensar con su beso la ofrenda nupcial.



La cámara se sitúa en la misma posición anterior colocando a Edward de espaldas y Sandra de frente, se besan rodeados de los aplausos de la audiencia. Edward toma la barbilla de su mujer

en un gesto cargado de complicidad y ambos se giran para dirigir su brindis -ese brindis tan especial que celebra la fundación de su propia familia- hacia la nueva familia que hoy se inicia.

Pero la nueva familia aún no está completa, sólo hay novia. Will no puede formar parte de ella, no siente como suya la familia en la que nació, no participa de su promesa y, por lo tanto, no está capacitado para recibir ese brindis, ese legado que él mismo habrá sustentar fundando su propia familia. Así que Will lleva a cabo la peor de las afrentas para una novia dejándola sola el día de su boda. Sin embargo ella sí es capaz de sustentar el brindis y su dignidad frente a los invitados.



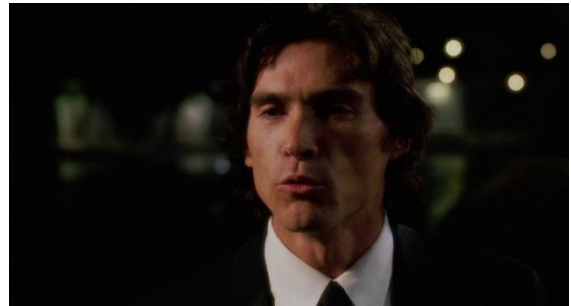
Edward: What, a father's not allowed to talk about his son?

Will: I'm a footnote in that story, Dad...the context for your great adventure, which never happened, incidentally. You were selling novelty products in Wichita when I was born.

Edward y Will están fuera del barco que está a punto de zampar. El muelle que tiene aún más presencia que al inicio de la escena. La oscuridad rodea a ambos casi por completo, incluso el barco blanco aparece en penumbra, sólo Edward aparece iluminado, tanto en el plano general como en el plano medio siguiente. Will con su traje y pelos oscuros queda casi integrado en el agua oscura del río, la luz parece no tener efecto sobre él.

El inicio del diálogo entre ambos pone de manifiesto, de nuevo, lo que el relato implica para Edward y para Will. Para Edward es el relato que habla de su hijo, de la fundación de su familia. Para Will su presencia como hijo es anecdótica en la narración y la historia es una

aventurilla de ficción sin correspondencia con los hechos objetivos y, por lo tanto, sin valor alguno para él.



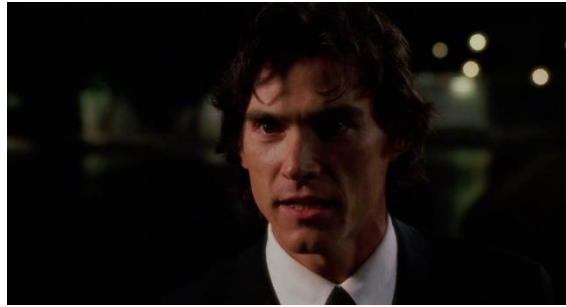
Edward: Come on, Will. Everyone loves that story!

Will: They don't. I don't love that story. Not anymore. Not after a thousand times! I know every punch line, Dad. I can tell them as well as you can !

El plano contraplano con un encuadre corto de ambos va a encuadrar el diálogo de ambos en lo que sigue. Will se sitúa rodeado de las aguas oscuras y su rostro lleno de sombras de fuertes. Edward, por su parte, tiene el barco nupcial de fondo, un barco blanco capaz de surcar esas aguas oscuras, y su rostro está bañado por una luz más suave.

En el diálogo, Will se desmarca de todas las audiencias que, según Edward, adoran la historia. Él no ama la historia, antes sí, pero en un momento determinado dejó de hacerlo después de haberla oído mil veces, tantas que ya es capaz de repetir cada frase. Se sabe la historia pero no participa de su valor, no recibe las resonancias simbólicas que encierra.





Will: For one night, one night in your entire life the universe did not revolve around Edward Bloom. How can you not understand that?

Una sirena suena al fondo, como si avisara que el barco está a punto de zarpar. Pero el barco está detrás de Edward, él es quien está en el barco blanco de la familia. Will, en cambio está fuera del barco rodeado de oscuridad. Incluso la luz que ilumina sus rostros viene de lugares opuestos. Curiosamente es Will quien emplea sus manos ahora, tan bien lo hacía su padre en las narraciones hasta este momento.

Will considera su padre sólo busca el protagonismo y la aprobación contando esa historia, nada más. De hecho deja de reconocer la labor de su padre como tal, deja de llamar a su padre como papá, para llamarle por su nombre completo, como a un desconocido, al tiempo que le acusa de no entender.



Edward: I'm sorry to embarrass you.

Will: You're embarrassing yourself, Dad. You just don't see it.

Edward no comparte las palabras de Will, pero es su hijo y se disculpa por la vergüenza que le haya podido hacer sentir. Will, con su visión de la historia, insiste en sus reproches y lo que

siente es vergüenza ajena, siente vergüenza porque su padre narra a todas las personas del entorno de Will una historieta ridícula sin ningún fundamento.

Edward se rinde, no trata de convencer a su hijo, hace un gesto de *aleteo* con su mano y se gira dejando de estar iluminado, se sumerge también en la oscuridad. Sólo algunos brillos dibujan la silueta de ambos sobre las aguas oscuras.



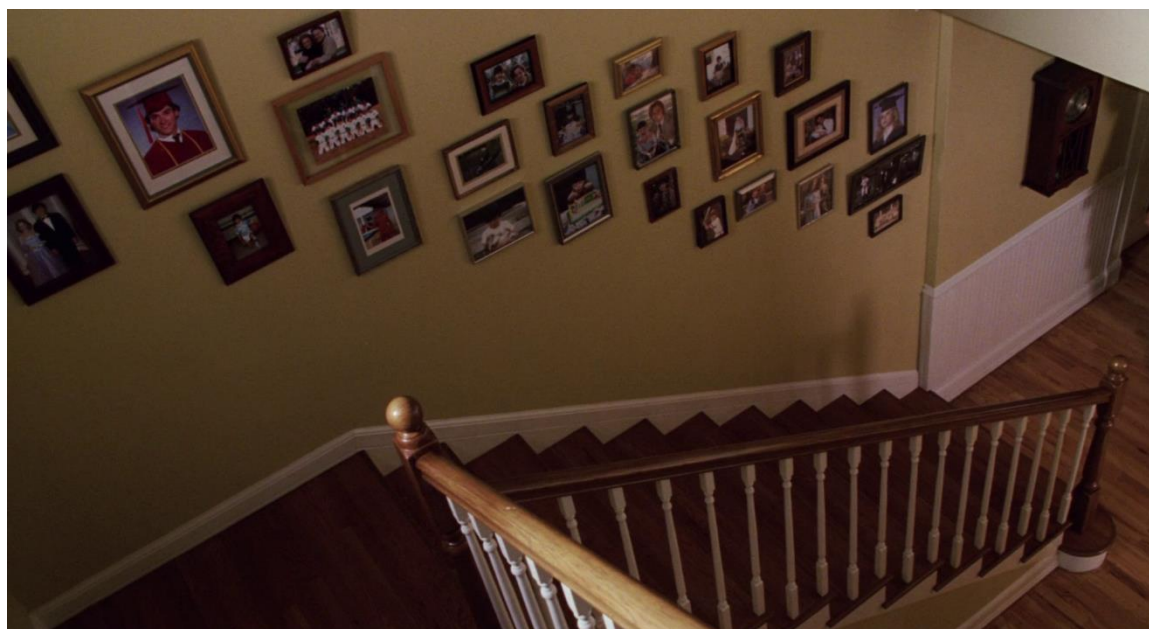
Will: (After that night, I didn't speak to my father again for three years.)

En la oscuridad, Will *atraviesa* la figura de su padre tomando, entonces, el relevo como narrador. Pero es otro tipo de narrador, no es un narrador de historias, es un cronista que se limita a narrar los hechos objetivos. De modo que Will describe el distanciamiento y la falta de diálogo con su padre como un hecho objetivo cuantificado temporalmente.

Will se dirige se dirige hacia el barco que zarpa y deja a su padre en tierra rodeado de agua oscura.

2.3. Primera conversación padre-hijo

A partir del comienzo que acabamos de analizar, se entrelazan dos hilos argumentales en el film, uno que evoluciona en el presente del mundo real -primario- y otro que se desarrolla en las narraciones de fantasía acerca de la vida del padre. En la historia en el mundo primario continúa la falta de diálogo entre padre e hijo hasta que Will conoce de la inminente muerte de su padre. Entonces decide viajar de vuelta al hogar familiar, con su esposa embarazada de 7 meses, para despedir a su padre y, por encima de todo, resolver el enigma que la vida de su padre supone para él. Después de llegar a casa y ser recibido por la madre y por el médico de la familia, se dirige a la habitación de su padre.



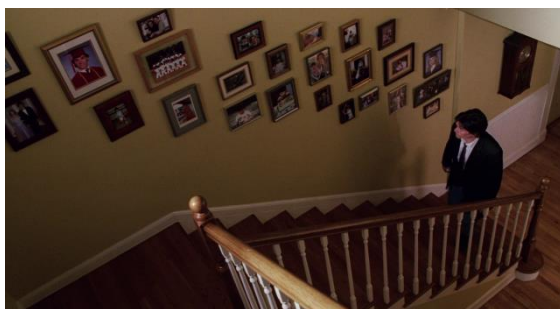
La cámara muestra un plano de la escalera en contrapicado. Como resultado de la angulación la escalera aparece como un recorrido prácticamente horizontal de derecha a izquierda y, sobre ella, un mosaico de fotos de diferentes etapas de la vida de Will. Contrariamente a la acusación de Will, quien acusaba a su padre de afán de protagonismo en la secuencia del muelle que acabamos de analizar, no son los recuerdos y fotos de Edward los que protagonizan el hogar familiar -de hecho, en una fase avanzada el film sabremos que todos los recuerdos de Edward se encuentran reclusos en el garaje- son imágenes de la vida de Will, es la vida del hijo la que aparece celebrada en esa escalera.

La sombra de Will se adentra en el plano desde la izquierda alcanzando a un reloj de pared, un reloj que mide el tiempo en un momento en el que la cuenta de los días de vida que le restan a Edward resulta decisiva.



Un instante después entra el propio Will en el plano, de nuevo vestido de oscuro. Will comienza a subir las escaleras mirando en primer lugar hacia arriba, hacia su destino, mientras sujeta el bote de leche nutritiva que su madre le ha dado para que su padre se tome.

Por fin, en el tercer escalón gira la cabeza y comienza a prestar atención a las fotografías.

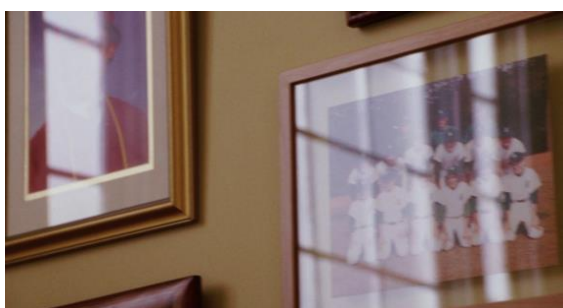




La cámara se sitúa en la posición de la mirada subjetiva de Will recorriendo en travelling lateral en ascenso las fotografías de la pared. La primera foto que ve es la de su padre que, orgulloso y sonriente, muestra a su hijo (el propio Will). El director se decanta por mostrar a Edward como un padre satisfecho de serlo. El segundo cuadro en ocupar el plano es la fotografía de los tres miembros de la familia (la ecuación familiar al completo) también radiantes de felicidad. Los siguientes cuadros muestran a Will en lo que podría ser su primer día de colegio y de nuevo el padre feliz abrazando a un hijo igualmente feliz.



Will mira las imágenes con una sonrisa, recuerda su infancia sonriendo con nostalgia, son buenos recuerdos en su memoria, una infancia feliz. La banda sonora refuerza el momento de felicidad.



El recorrido por las fotografías continúa, los motivos retratados corresponden ahora a la adolescencia: Will con su equipo de béisbol y en su graduación. Sin embargo la luz y las

líneas oblicuas de una ventana que no hemos podido ver, se superponen velando parcialmente las fotografías, a pesar de tratarse de una época más reciente el recuerdo visual aparece empañado.



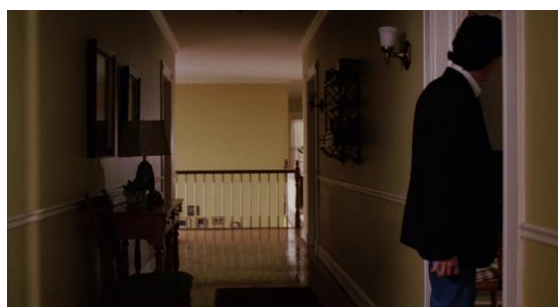
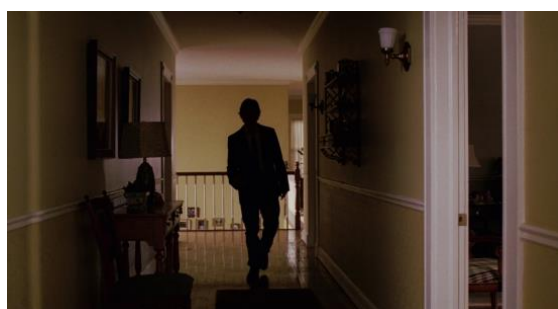
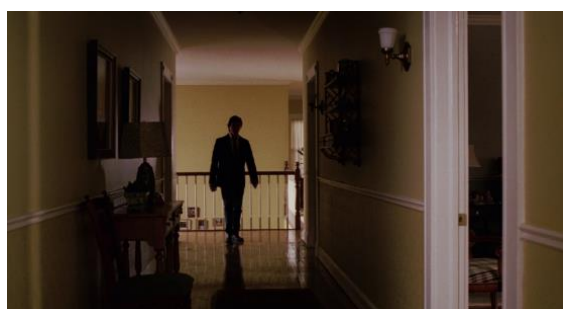
Ante ellas, Will muda su expresión y aparta la mirada incomodado por la imagen de sí mismo que le devuelven. En este plano de Will también se pueden ver brillos de luz en el suelo, así como una cenefa blanca, ambos enmarcando su figura.

Will es el protagonista de las fotografías, un hijo deseado y querido en el seno familiar. Es, por lo tanto, parte de una ecuación de la que él insiste en desmarcarse. Unas fotografías que muestran a un padre feliz con su hijo y a unos padres orgullosos de él, hasta el punto de desear recordarlo cada vez que suben por esas escaleras.

Las fotografías continúan presentes al fondo del siguiente plano: el pasillo en penumbra en el que se encuentra la habitación del padre.



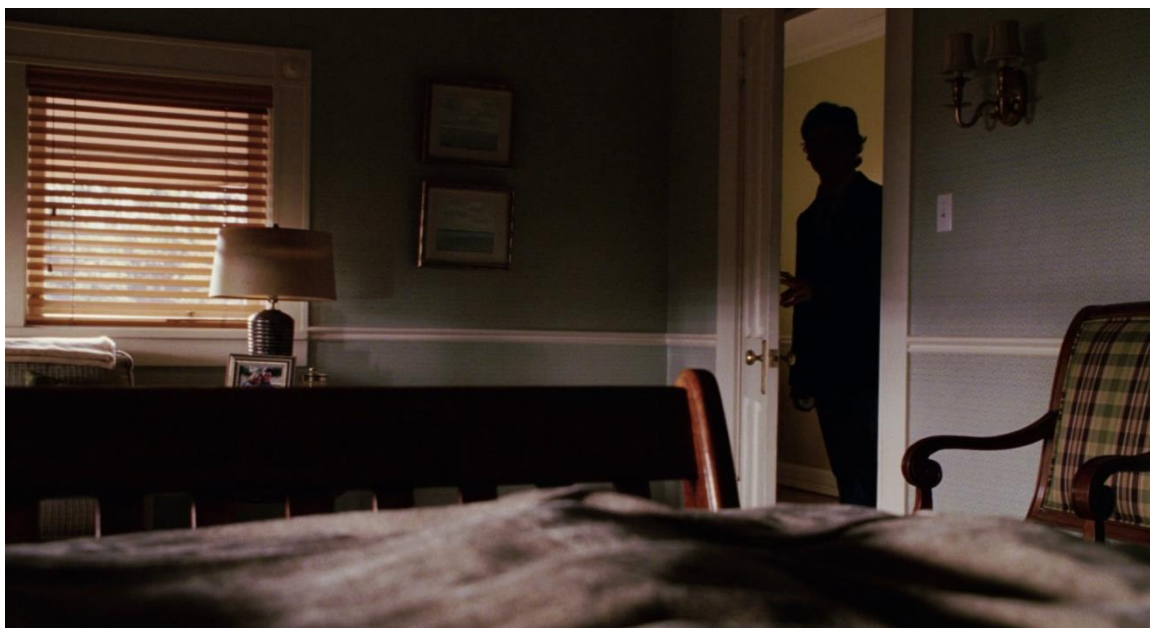
La escalera iluminada da paso a un pasillo verde y oscuro como lo era el lecho del río en el comienzo del film. La barandilla y su reflejo dibujan un enrejado que encierra a las fotografías de la escalera. Por lo demás, son las paredes las que protagonizan el plano, todas ellas de tono verdoso y en penumbra imponen su presencia sobre la figura de Will cuando éste aparece en el plano.



En el pasillo hay dos umbrales (el acceso al pasillo y la puerta abierta a la habitación), en los que Will se adentra convertido en una silueta oscura, acompañado de nuevo por su sombra-reflejo, jugando con el bote de leche en sus manos.

La escenografía muestra, al igual que en las escenas del comienzo del film, unos apliques en la pared -potenciales puntos de luz- que acompañan su recorrido, pero esta vez están apagados. En el camino hacia su padre, después de recordar su infancia feliz y sentirse incómodo ante su adolescencia y graduación, la oscuridad lo envuelve y pierde su identidad: es sólo una silueta oscura.

Cuando se aproxima a la puerta abierta, mira al bote de leche, respira hondo y se detiene en el umbral de la habitación del padre.



Will empuja la puerta para entrar a la habitación del padre. Continúa apareciendo como una silueta oscura sin identidad desde un punto de vista que podría ser el de la mirada de alguien postrado en la cama. El interior de la habitación aparece tan oscuro como el pasillo, con el mismo tono verdoso y los apliques y lámparas también apagados. Hasta la ventana está oscurecida por la persiana veneciana. Los cuadros de la pared son de motivos acuáticos reforzando la similitud de este interior con el interior del río del inicio del largometraje. La propia cama, el lecho, es semejante a las formas orgánicas del lecho de un río. Son las únicas formas no *delineadas* del plano, el único elemento del plano en el que no se imponen las líneas precisas del estilo neoclásico de la construcción y el mobiliario. La silueta de Will aparece pequeña, con menos presencia que la cama y la silla vacía que parece aguardarle.



La puerta está abierta, pero no del todo, y Will debe empujarla para poder entrar y acercarse a la cama.



Un ligero travelling de aproximación nos muestra al padre dormido -el plano anterior no participaba de la mirada de Edward aunque la cámara se encontrara situada en su lugar. La vista general de la cama corrobora la semejanza en tonos y formas con el *lecho* del río. El agua se mantiene presente en ese gran cuadro de la pared y en la jarra de la mesilla que brilla sobre la pared a la altura de la cabeza de Edward. La melodía se detiene y el silencio se hace patente.



El travelling finaliza en un encuadre más corto de la escena. Las formas orgánicas de la cama tienen más presencia visual que las líneas rectas de la casa y los muebles. Edward aparece

dormido sobre ese lecho orgánico, verdoso y oscuro. Los únicos puntos de luz son los brillos en el agua de la jarra que, a su vez, brillan sobre la pared.

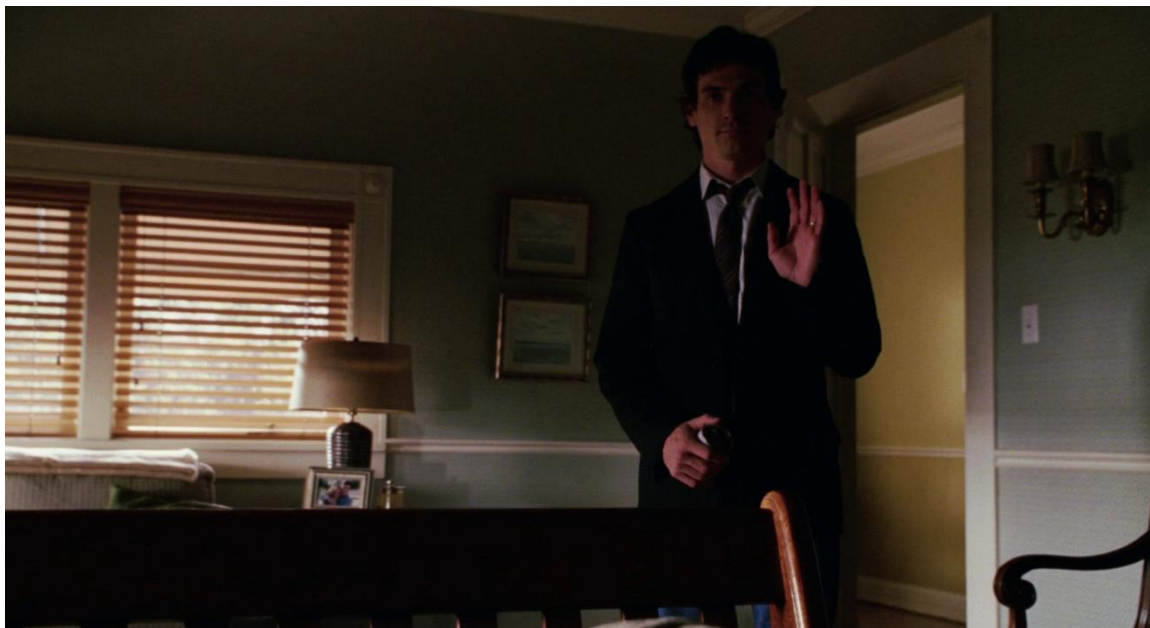


Will: Dad?

Plano medio corto de Will, casi en total oscuridad. Su mirada es directa hacia el padre cuando le llama tratando de despertarlo.



Edward se despierta casi sin abrir los ojos y apenas cambia la expresión.



En un plano más amplio que el anterior, Will aparece situado ocupando el lugar de la esquina de esa habitación de arquitectura rectilínea. Su cuerpo ocupa parcialmente la puerta y alcanza la esquina del techo. El lecho ha desaparecido del plano casi por completo. Will levanta la mano, más en son de paz, que como un saludo. Son sus manos las únicas partes de su figura que están parcialmente iluminadas.



Will: You want some water?



Edward mueve su mano sin articular palabra alguna. Las manos de ambos son las protagonistas. Y lo continúan siendo en los planos siguientes.



La figura de Will eclipsa momentáneamente a la de su padre de quien sólo vemos la mano hasta que Will se dirige hacia la mesilla.



El plano general muestra la habitación casi por completo. Predomina la penumbra con el rostro de Edward en el centro del encuadre. El cuadro con una escena marítima ocupa la parte superior de la imagen y el cabecero y pie de la cama se muestran como rejas que encierran a Edward y a su cama de formas orgánicas. En la parte inferior un asiento vacío aparece en el centro de la escena a los pies de la cama.



En el siguiente plano vemos la silueta recortada de Edward y a Will de pie frente a él. Todas las ventanas del fondo aparecen con persianas. El vaso de agua se encuentra en el centro del plano como nexo de unión físico entre padre e hijo cuando Will se lo tiende a su padre.

Las manos, que hasta ahora han sido protagonistas, sujetan el vaso. Ellas y el vaso ocupan el centro de la imagen, porque tanto el padre como el hijo aparecen indefinidos como siluetas oscuras, como si no se reconocieran el uno al otro, el uno en el otro.



Las manos continúan siendo protagonistas cuando el padre levanta sus manos hacia el vaso. Incluso en el plano corto del padre que sigue, las manos (con su alianza) tienen al menos el mismo protagonismo que el rostro de Edward mientras bebe el agua. El color verdoso del *lecho*, rodea al padre que está con los ojos cerrados mientras bebe con una pajita. Aspira de la pajita, emite un par de gruñidos guturales y por fin mira a su hijo para dirigirle la palabra.



Edward: You are in for a surprise.

Will: Am I?

En los planos y contraplanos que siguen Edward aparece con su pijama claro *sumergido* en el lecho oscuro verde y orgánico, mientras que Will, con su traje oscuro, se muestra integrado en esa arquitectura neoclásica -esa recuperación del énfasis clásico hacia las formas puras, básicas, formas geométricas imposibles de encontrar en lo real. Edward mira a su hijo con un rostro pálido, casi anfibio, manteniendo las manos y el vaso en plano. El hijo sonríe en respuesta, pero desde sus primeras palabras se muestra escéptico, incluso sobre su propia identidad: “¿Lo soy?”.





Edward: Having a kid changes everything. There's the diapers and the burping and the midnight feeding.

Will: Did you do any of that?

Edward: No. But I hear it's terrible.

Aunque se mantiene el punto de vista del hijo, la secuencia está dominada por la figura del padre. Un padre yacente pero que ocupa en primer plano la mayor parte de la imagen desde su cama verdosa. Will conforma una silueta oscura y está rodeado por la pared de la casa. La iluminación de ambos es opuesta también, como si la luz entrara en la habitación desde dos lugares opuestos, aunque sabemos que no es posible, la luz sólo puede entrar por las ventanas.

Las ventanas, a su vez, no aparecen en el lugar coherente con el espacio que se presentaba en el plano anterior. De acuerdo a la estructura de la habitación, tal y como la hemos visto en los planos anteriores, las ventanas deberían estar a la derecha del hijo, sin embargo no es así. En su lugar vemos uno de los cuadros de la habitación. Por lo tanto, la disposición espacial de ambos en estos planos no es físicamente posible. Debemos considerar entonces un posible error de raccord, o bien una intención consciente del realizador de mostrarlos en un espacio irreal, reforzando visualmente la distancia que los separa en su reconciliación.

El punto de vista es el de Will, pero se encuentra minimizado por la presencia del padre. Y ser padre es lo que está en juego.

Edward sabe lo que supone tener hijos: lo cambia todo. Will con su escepticismo duda de que el padre sepa de lo que habla y en parte tiene razón, Edward sólo ha mencionado las tareas asociadas a los cuidados maternos. Nada ha dicho acerca de sus tareas como padre.



Edward: Then you spend years trying to corrupt and mislead this child fill its head with nonsense, and still it turns out perfectly fine.

La ironía de Will hace mofa de la labor de Edward en las tareas de cuidado del hijo. Sin embargo, Edward demuestra que sí sabe lo que implica educar a un hijo. Sabe que su labor como padre consiste en donar a su hijo las palabras adecuadas para su formación como sujeto. Lo dice con ironía, negando, aparentemente su propia tarea. Sin embargo reconoce que el hijo, su hijo, ha salido muy bien, realiza un reconocimiento explícito a la figura de Will.



Will: You think I'm up for it?

Edward: You learned from the best.

A pesar de su escepticismo, Will reconoce, a su vez, la sabiduría de Edward, y por ello, le pregunta si él mismo está preparado para ser padre. La respuesta de Edward indica que sí cree en la labor que ha realizado educando a Will.



Will: Drink half the can. I'll tell Mom you drank it all. Everyone wins.

Will, de nuevo en plano medio, evita valorar la valía de su padre y cambia de conversación. Vuelve a mencionar las tareas de la madre, en este caso dirigidas al cuidado de Edward. Parece, por lo tanto, que sí está preparado para las tareas de alimentación y cuidado de su futuro hijo.





Edward: People needn't worry so much. It's not my time yet. This is not how I go.

Will: Really?

Edward: Truly. I saw it in The Eye.

Will: The old lady by the swamp?

Edward hace un comentario sobre su estado y, como siempre que hace referencia a su propia vida, lo relaciona con una de sus historias de fantasía, sus relatos elaborados. Entonces Will deja de mirarle, se mueve nervioso y su presencia física disminuye al ir a recoger la silla que estaba vacía. Sin pretenderlo, Edward ha puesto en juego el motivo de su distancia y, en última instancia, el motivo de la visita de Will.



Edward: she was a witch.

Will: No, she was old and probably senile.

Volvemos al plano general de la habitación donde vemos cómo Will coloca la silla, preparando el escenario para la conversación que quiere tener. En el diálogo que ahora inician, se contraponen las diferentes formas de narrar de ambos. La fantasía cargada de figuras simbólicas de Edward frente a la descripción objetiva de lo real que hace Will.



Edward: I saw my death in that eye and this isn't how it happens.

Will: So how does it happen?

El director se decanta por la narración del padre, por ello le muestra favorecido por la luz y ensalzado por el contrapicado ocupando casi por completo el encuadre. Will, en cambio, aparece rodeado de los listones de las persianas, en contraluz y con una presencia visual mucho menor en tamaño.

Es importante detenernos en este momento del diálogo del hijo con su padre moribundo, para añadir algunos datos biográficos de Tim Burton. Sus padres habían fallecido poco antes de abordar la realización de *Big Fish* y, como reconoce en su serie de entrevistas con Mark Salisbury³⁰⁹, él nunca tuvo un momento de diálogo directo con su padre moribundo. Nunca tuvo una conversación que buscara cierta reconciliación entre padre e hijo. Cuando su padre murió él estaba trabajando en Hawái y vivió su muerte desde la distancia.

En sus declaraciones afirma que todo aquel que ha llegado a la edad adulta adolece de cierta falta de reconciliación con sus padres.

Y lo que saqué en conclusión fue que, por muy mayor que te hagas, la relación no deja de ser padre-hijo, nunca la de dos seres humanos [...] Y puedes llegar a los cuarenta y cinco años y seguir sintiéndote incómodo y cortado con tus padres³¹⁰

Y ahondando un poco más sobre la cuestión, afirma que esa reconciliación no es posible. Según el director, ningún adulto termina por reconciliarse con sus padres:

Recuerdo que en determinado momento intenté reconciliarme con mis padres, pero la cosa no salió del todo bien, y luego, cuando pasé a otro nivel, me pareció que era demasiado tarde.³¹¹

...cuando fuimos a visitar a mi madre antes de que muriera. No tenía una relación magnífica con ella [...]; no éramos capaces de entendernos...³¹²

Es, una vez más, esa dinámica padre-hijo que, por muy mayor que uno se haga, no se acaba de superar.³¹³

³⁰⁹ SALISBURY, Mark, *Tim Burton por Tim Burton*. Edición ampliada y revisada. 3ª Edición, Alba Editorial, Barcelona, 2009.

³¹⁰ *Ibid.*, p.310

³¹¹ *Ibid.*, p.366

³¹² *Ibid.*, p.368

³¹³ *Ibid.*, p.323

Tanto John como yo pensamos: «*No, no vamos a poner a Christopher Lee sentado a la mesa diciendo 'Pásame el pavo...'*». Pero es un tipo de conclusión, con la idea de que las cosas nunca acaban de solucionarse...³¹⁴

Más allá de valorar si es acertada esta afirmación del director, creemos importante señalar la contradicción de sus palabras con su verdadero sentir al abrazar un proyecto cinematográfico que ensalza la reconciliación paterno-filial. Un proyecto, en el que además de filmar una hermosa reconciliación, dedica tres amplias secuencias a los diálogos de un hijo con su padre moribundo. Diálogos que él nunca tuvo y a los que insiste en quitar importancia.

Este núcleo emotivo de la película adquiere más densidad si tenemos en cuenta la propia evolución del proyecto. La novela *Big Fish* de Daniel Wallace en la que se basa el guion no contiene una reconciliación de este tipo. Más bien al contrario, ya que comienza con un “*...Mi padre se convirtió en un mito*”, es decir, con una frase ensalzando al padre en el prólogo, y finaliza con un vacío en lo que al legado del padre se refiere: “*Pero nadie les cree. Nadie cree ni una sola palabra*” como última frase de la novela. A pesar de que Daniel Wallace dijera que el guion “*Es diferente, pero exactamente lo mismo*”³¹⁵, el final de la novela no puede ser más alejado del final del guion y de la película: “*And in that way, he becomes immortal*”.

Bajo nuestro punto de vista, este cambio en el planteamiento del guion de John August (quien lo escribió también poco después de la muerte de su padre) frente a la novela, al incluir la reconciliación con el padre y la importancia simbólica de su legado, denota un intento manifiesto de recuperar en un relato aquello de lo que, probablemente, tanto John August como Tim Burton carecieron con sus padres en vida e intentaron reconstruir a su muerte.³¹⁶

Dicho esto, es inevitable considerar la gran carga emocional que tanto el guionista como el realizador llevaban consigo al abordar el proyecto en general, y al escribir estos momentos de diálogo del hijo con el padre moribundo en particular.

En esta secuencia es donde se plantea por primera vez este tipo de diálogos, que se repetirán hasta finalizar en el clímax de la película: la muerte del padre.

³¹⁴ *Ibid.*, p.367

³¹⁵ Citado en la introducción del guionista John August a la edición americana de bolsillo del guion. http://johnaugust.com/downloads_ripley/big-fish-intro.pdf Consultado el 15 de marzo de 2012.

³¹⁶ También en *Charlie y la fábrica de chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory* 2005), Tim Burton como director y John August como guionista introducen una escena de reconciliación de Willy Wonka con su padre que no existía en la novela original.



Edward: Surprise ending. Wouldn't want to ruin it for you.

Edward, como buen cuentacuentos sabe que aún no es el momento adecuado de contar la historia de su muerte. Will, por su parte, mantiene la mirada baja y una ligera sonrisa marcadamente irónica.



Edward: Your mother thought we wouldn't talk again. Look at us. We're talking fine.

Edward reconoce la realidad de lo inmediato, y enfatiza que, en contra de lo que cabía esperar, padre e hijo están hablando de nuevo, aunque la expresión de Will deja claro que no se está comunicando.





Edward: We're storytellers, both of us. I speak mine out, you write yours down. Same thing.

Y, a continuación, Edward identifica el oficio de ambos: narrar. Sin embargo, las diferencias entre ambos narradores se ponen de manifiesto varias veces a lo largo del film. Edward narra relatos, cuentos de hadas, basados en la realidad pero con una gran carga simbólica en cada uno de sus episodios. Will, en cambio, escribe historias periodísticas, llenas de datos y referencias a los hechos concretos pero sin ninguna carga simbólica. Como Edward dirá más adelante: *"All the facts, none of the flavor"*.

Precisamente la reconciliación final entre padre e hijo llegará cuando éste entienda la validez e importancia de los relatos de su padre, su eficacia simbólica. Sólo entonces será capaz de componer un relato *con todo el sabor*.

La descripción de los protagonistas como narradores es otro aspecto a tener en cuenta en un largometraje de Tim Burton. En sus diálogos con Mark Salisbury dice: *"En todas mis películas, la narración es lo peor que hayas visto en tu vida, y eso es una constante."*³¹⁷ Y lo hace en respuesta a la pregunta de Salisbury acerca de las numerosas voces críticas que destacan su incapacidad para contar una historia coherente. En este contexto no es posible despreciar la consciencia de Tim Burton sobre sus supuestas dificultades como narrador cinematográfico y la influencia que, esta consciencia, debió de tener al abordar dos personajes nombrados como narradores.

Volviendo al análisis, Edward acaba de reconocer, de nuevo, los méritos de su hijo en su profesión. Pero Will se defiende, tiene miedo de dejarse atrapar, como cuando era niño, en los relatos del padre. Por ello elude el tema y se centra en sus preocupaciones.

³¹⁷ SALISBURY, Mark, *Tim Burton por Tim Burton, Op. cit.* p. 183



Will: Dad. . . . I hope to talk about some things while I'm here.

Se mantiene la sucesión de plano contraplano pero Edward, en este caso, no está en contrapicado, sino en un ligero picado que debilita su posición en el diálogo. Sus manos continúan visibles sujetando la lata de leche nutritiva. Will, por su parte, aparece ahora en un plano un poco más cerrado, pero sigue formando una silueta oscura sobre la persiana veneciana y el ventilador de fondo.



Edward: You mean while I'm here.

Will: I just want to know the true versions of things...

Nuevo cambio en la inclinación de la cámara en el plano de Edward, otra vez en ligero contrapicado para ensalzar sus palabras que puntualizan el motivo por el que hijo se ha decidido a venir: porque su padre se muere.

Will emplea su visión de periodista y quiere saber la versión verdadera de las cosas. Ha ido a hablar con su padre, quiere tener una conversación esencial con él, pero tiene miedo, no sabe cómo abordarla.



Will: Events. Stories. You.



Para él las historias del padre no albergan verdad alguna, no al menos la verdad que él valora como periodista. Para él sólo importan los eventos y sucesos objetivos que cree que le permitirán conocer objetivamente a su padre. No reconoce otra forma de saber que no sea la de los hechos constatables.



Edward: Your mother hasn't been keeping up the pool.

Pero Edward no comparte su visión del mundo. Por ello, se atraganta ante las palabras de Will y cambia de conversación. No quiere mantener ese tipo de diálogo con su hijo. Él también tiene miedo de esa conversación pendiente con su hijo.

Por su parte, Will, quien aparece de nuevo como alguien capaz de atender cuidados, al igual que hace una madre con su hijo, suspira y desiste.



Edward: If you wanted to, you could fix it.

Will: Yeah, I will.

Edward: You know where the chemicals are?

Will: I did it when you were gone.

Edward: I was never much for being at home, Will. Too confining.

En cuanto los comentarios del padre van por otros derroteros, vuelven los reproches de Will dudando de su labor como padre en el hogar familiar. Edward se muestra tímidamente comunicativo, halaga a su hijo y trata de ser sincero sobre sí mismo, pero ambos continúan temerosos. El padre se muestra evasivo, inseguro, y el hijo no es capaz de escuchar, y no sabe cómo abordar la conversación pendiente.

El plano general con los *barrotes* en el cabecero y los pies de la cama refuerzan visualmente las palabras de Edward acerca del confinamiento en su hogar rectilíneo y lo que supone para él.



Edward: And this here, being stuck in bed. . . . Dying is the worst thing that's ever happened to me.

Will: I thought you said you weren't dying.

Edward: I said this isn't how I go.

El padre continúa exponiendo sus sentimientos y su condición. Como decíamos: puede que le guste contar historias pero reconoce la situación real y sus circunstancias. Sin embargo, Will no escucha, no atiende a lo que su padre le dice mientras aparece situado, de nuevo, en el ángulo de esa habitación neoclásica.

Desde el comienzo del film hemos accedido a la narración desde el punto de vista del hijo, pero en esta secuencia y, desde una posición tercera a ambos, vemos al padre sincero, pero evasivo. Will, en cambio, no comparte las palabras de su padre, las que explican sus orígenes y su nacimiento. Como su padre continúa haciendo referencia a su relato de fantasía, Will hace oídos sordos a todo lo demás.

Sincera aproximación de John August y Tim Burton a su deseada reconciliación, mostrando, como foco del problema, la incapacidad del hijo de escuchar a su padre. Unos autores que necesitan recrear una hermosa reconciliación que no tuvieron, reconocen su culpa, como hijos, por no haber escuchado a sus padres. En palabras del propio Tim Burton:

Todo lo que uno hace tendría que ser catártico. Y respecto a mi padre, reflexionar sobre nuestra relación, no era algo de lo que pudiera hablar con un terapeuta. He ido a terapia, pero nunca he hablado de mis padres. Pero al leer este guion pensé: «*Esto es*

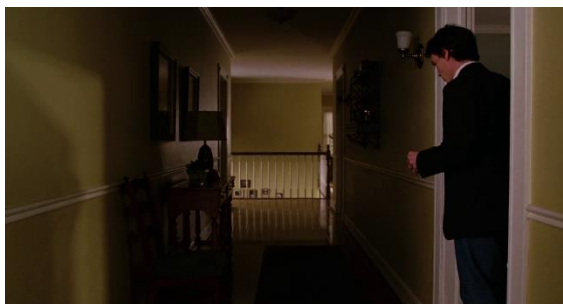
exactamente lo que quiero, esto pone en imágenes lo que no puedo comunicar». Y eso me gustó muchísimo. Normalmente no haría nada así si no me impresionara de ese modo.³¹⁸

No podía hablarlo con un terapeuta pero buscaba una catarsis, quería una terapia, y ésta sólo es posible desde la sinceridad consigo mismo. Se sentía identificado con el hijo y muestra su propia culpa por no entender a su padre, como el motivo de la falta de comunicación.



Edward: The last part is much more unusual. Trust me on that.

Edward insiste en sus relatos y anticipa el punto culminante de la película, allí donde ocurrirá algo inusual. Para ello, pide confianza a Will, pero éste se marcha, dejando cerrada la puerta que antes estaba abierta.



³¹⁸ SALISBURY, Mark, *Tim Burton por Tim Burton, Op. cit.* p. 311



El intento de conversación finaliza con Will alejándose en profundidad por el pasillo. Un pasillo verdoso sumido en la oscuridad, hasta la escalera del fondo parece haber perdido la luminosidad que tenía antes de la conversación.



Al fondo del pasillo Will queda dibujado como una silueta oscura que se refleja en el suelo. Se detiene ante la puerta de su antigua habitación y se aproxima para abrirla del mismo modo que ha abierto la de su padre hace unos instantes, tímido, como pidiendo permiso por interrumpir. Pero esta vez, a medida que abre la puerta una brillante luz blanca ilumina la estancia y, en parte, al propio Will. El mismo tipo de luz que había en la escalera al comienzo de la secuencia, la luz que ilumina los recuerdos de Will.

En el siguiente plano va a dar comienzo una larga historia de fantasía que Edward contó a Will cuando éste estuvo enfermo en su cama. El recuerdo de la infancia y los relatos de su padre - unos, otros o la suma de ambos- parecen lo único capaz de iluminar a esa casa y de iluminar a Will.

2.4. Segunda conversación padre-hijo



Tv: (Larry Puckett's Chevrolet lets the customer do the talking.)

El punto de partida de la segunda conversación entre padre e hijo es completamente diferente al primero. La secuencia arranca en el interior de la habitación del padre con un primer plano del plato de su desayuno, un desayuno que no parece el desayuno de un hombre enfermo -pancakes, sirope, bacon- en un plato blanco decorado con motivos vegetales situado, a su vez, sobre una bandeja de mimbre. Fuera de campo se oye la voz de un locutor de un anuncio de televisión. Sus palabras introducen lo que va a estar en juego en la secuencia: el diálogo.



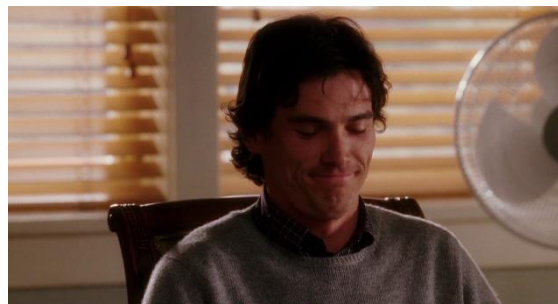
En esta ocasión toda la familia se ha reunido entorno a la cama de Edward mientras desayunan. La atmósfera de la habitación es similar a la de la primera visita de Will, la penumbra, los tonos verdosos, las persianas bajadas. Edward desayuna recostado en su lecho de formas onduladas. A su derecha desayuna Sandra de espaldas a cámara y a su izquierda se encuentran Josephine y Will, la primera desayunando junto a la cabecera de la cama, el segundo casi a los pies de la cama, mira al suelo pensativo.



TV: Larry Puckett's GM-certified vehicles are under factory warranty. And you can save up to 40 percent off the original MSRP.

Edward mira a la televisión en la que vemos un anuncio de un concesionario de coches. Después del circo en el que trabajó y el escenario de teatro en la guerra, sólo faltaba la presencia de la televisión para completar el abanico de medios de representación del occidente actual.





Edward: Did I ever tell you about?

Will: Yes. The maple tree and the Buick? We've heard it.

En el plano siguiente, Tim Burton sitúa a Edward de un modo diferente al de la secuencia anterior. Se encuentra ligeramente recostado, pero sin rastro de almohadas ni sábanas, sólo se ve el cabecero enrejado de la cama la pared y el borde del marco de cuadro. El encuadre niega el aire a Edward cuando este se dirige hacia el lateral de Josephine y Will.

Edward quiere comenzar a contar un relato relacionado con los coches, el anuncio de televisión no acapara su atención en absoluto. Pero Will le interrumpe, conoce a su padre y sabe hasta qué historia pretende narrar. El plano sitúa a Will en una posición similar a la de la secuencia anterior, sentado junto al ventilador parado y por delante de las ventanas de persianas venecianas. Edward aparece de perfil en el plano y entre padre e hijo se encuentra Josephine como frontera que une a ambos después de sus conversaciones con cada uno de ellos la noche anterior. El vestuario de Will es un poco más claro que en la primera conversación, de un tono muy similar al del pijama de Edward.





Edward: I know someone who hasn't. The...

Edward mira desconcertado a su alrededor, no está acostumbrado que corten su narración. Pero no desiste, busca nueva audiencia dirigiéndose hacia Josephine.



Josephine: Tree fell on the car, spilling the syrup. Which attracted the flies, which got stuck to it ... and flew off with the whole car.

Pero Josephine también conoce la historia al dedillo y comienza a recitarla al tiempo que acaricia su barriga, siente a su hijo en su interior y el gesto refuerza su posición como futura madre. El director muestra un primerísimo lateral de Will con Josephine desenfocada en profundidad. Will sonríe, hasta su mujer conoce los relatos de su padre, ella también comparte y soporta las historias de la familia. Hasta ahora apenas hemos visto sonreír a Will, desde luego no de un modo tan radiante. Alarga su brazo para acariciar a su mujer con un gesto de afecto pero también de compadecimiento.



Edward: But the real story is how I got the car. You see...

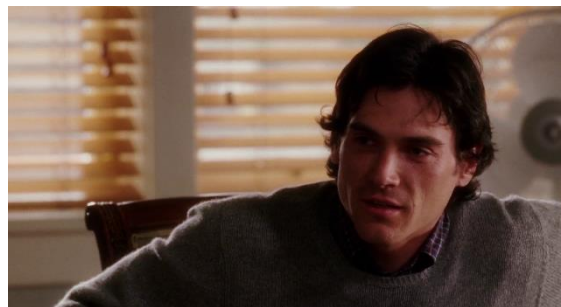
Sandra, aislada en el plano, se ríe igual que Will y Josephine. Edward aparece contrariado en un plano medio en ligero picado, con la bandeja de desayuno sobre sus piernas. Pero Edward no desiste y se decide a contar otra historia.



Will: Dad?

Will interrumpe a su padre decidido a intentar mantener un diálogo con su padre. En el plano su mujer sigue acariciándose la tripa que alberga al futuro hijo de ambos. Se enfatiza, por lo

tanto, la condición de Will como futuro padre, condición de capital importancia en la conversación con su padre que va a comenzar.



Edward: Son

Will: Can we talk?

Nuevamente la presencia del padre es mayor compositivamente. Continúa incorporado sobre la cama sobre ese cabecero de listones y el encuadre sigue negando el aire en la dirección de su mirada hacia Will. Por su parte, el hijo -nombrado como tal por Edward- se sitúa en la silla en una posición de acción, como si fuera a levantarse.

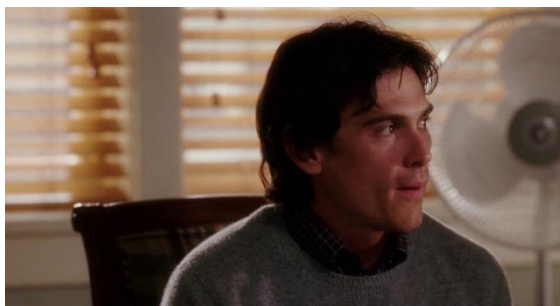
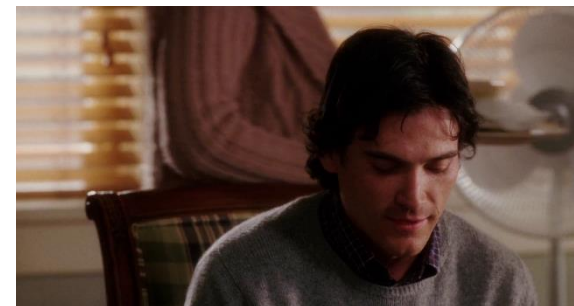
La luz es, de nuevo, diferente para ambos, pero denota cierto acercamiento de posturas. Ahora Will y Edward aparecen iluminados desde su izquierda, con la misma dirección de luz. Sin embargo, continúa cierto distanciamiento: la iluminación de Edward es suave sin sombras en su rostro, mientras que a Will le llega una luz dura que deja en sombra la mayor parte de su rostro.



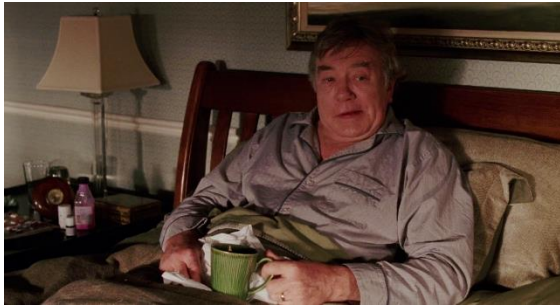
Sandra: I think I'll get started on these dishes.

Josephine: I'll help you.

Las mujeres entienden la situación, al parecer mejor que el propio Edward, e intervienen para dejar a solas a padre e hijo.



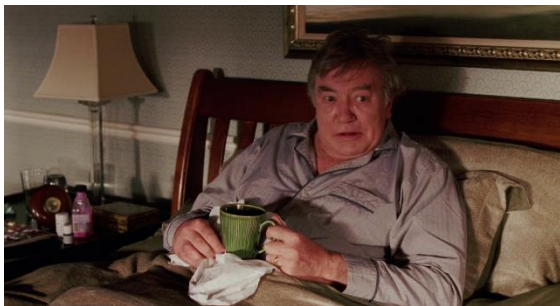
Sandra y Josephine recogen el desayuno con una suerte de coreografía recorriendo la habitación ocupando ambas, por un instante, el lugar de sus maridos y terminan por salir de la habitación. Will espera pacientemente su salida mientras Edward mira desconcertado a su alrededor.



Will: You know about icebergs, Dad?

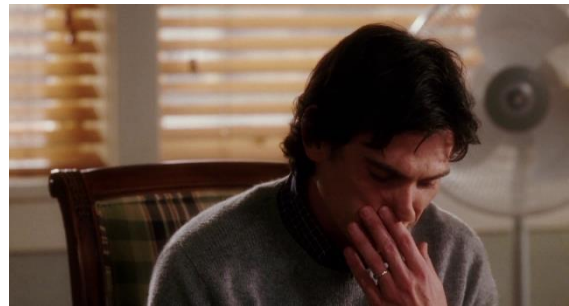
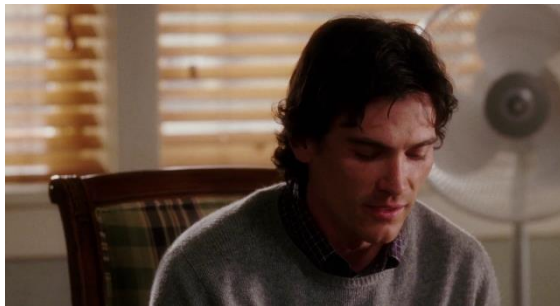
Por primera vez, el diálogo se inicia con ambos compartiendo plano, se encuentran en el mismo espacio, sin embargo, la ausencia de Josephine y de la bandeja del desayuno parece dejar un vacío entre ellos.

En el contraplano Edward aparece en ligero picado con algo de beber otra vez en las manos, unas manos que vuelven a tener el protagonismo lumínico del plano.



Edward: I saw an iceberg once. They were hauling it down to Texas for drinking water. They didn't count on there being an elephant frozen inside. The woolly kind. A mammoth.

Edward, fiel a sí mismo, comienza a narrar uno de sus relatos. El encuadre de Will cambia y le muestra de nuevo sólo, junto a esa silla vacía que refuerza su aislamiento y frustración por no conseguir encauzar el diálogo.



Will: Dad !

Edward: What?

Will: I'm trying to make a metaphor here.

Finalmente Will interrumpe a su padre encuadrado en primer plano y, con mirada esquiva, se cambia a la silla vacía próxima a su padre. Salva así parte de la distancia que les separaba, se sitúa en ese espacio de mediación que ocupaba Josephine y comparte, de nuevo, el espacio visual con su padre. Sin embargo esta aproximación le deja empequeñecido en comparación con la figura de su padre, situado justo detrás de la taza de la que Edward bebe. Este es el último plano de la secuencia en el que ambos comparten plano.





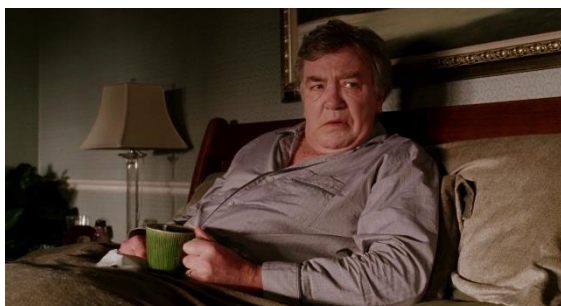
Edward: Well, you shouldn't have started with a question... because people want to answer questions. You should've started with: "The thing about icebergs is..."

Edward corrige a Will en su manera de expresarse. En este momento, el director propone un encuadre diferente a los que había escogido en la secuencia hasta este momento. Edward aparece en ligero contrapicado con una presencia imponente situado casi en el centro de un plano en el que las almohadas y las sábanas recuperan la presencia de la secuencia anterior en detrimento del cabecero.

A lo largo de su frase hay un salto sobre el eje, pasando de un plano medio a un plano corto de Edward, mientras Will en plano medio se desespera y mira al suelo.

En este plano de Will mirando al suelo, vemos por primera vez el libro de cabecera de Edward: *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell. Nos parece relevante la elección de este libro por el equipo artístico del film, denotando su plena consciencia de la componente mítica de los relatos de fantasía contenidos en la película.





Will: Okay, okay. The thing about icebergs is you only see 10 percent. The other 90 percent is below the water where you can't see it. And that's...what it is with you, Dad.

Ante la petición de su padre, Will, moviendo efusivamente sus manos, expone entonces la característica principal de los icebergs: sólo una pequeña parte de ellos es visible por encima del agua. Esta metáfora sugiere dos componentes significativos. En primer lugar el tipo de metáfora escogida, una metáfora que incluye a los icebergs como referencia de algo que parece visible y sin embargo está oculto. Esta es la intención de Will, pero además el iceberg aparece como un elemento de dialéctica entre el interior oscuro del agua y el exterior luminoso, una dialéctica similar a la que Burton proponía visualmente en el arranque del largometraje.

La segunda componente que vemos en esta metáfora guarda relación con la propia naturaleza de los relatos míticos, en los que gran parte de su contenido no aparece manifiesto, sino que se encuentra oculto en las resonancias simbólicas que despiertan en la subjetividad del oyente/lector.

La exposición de esta metáfora está acompañada de un cambio formal significativo en los diálogos entre padre e hijo en el film. Por primera vez, ambos comparten iluminación. Si bien esta iluminación aún no encuentra plena justificación naturalista en la escenografía (la ventana sigue detrás de Will y la dirección de la luz sugiere una iluminación desde la puerta de la habitación) es remarcable el hecho de que padre e hijo estén iluminados por la misma luz. Podemos hablar, por lo tanto, de un primer lugar de entendimiento entre ambos, un primer acercamiento, una posibilidad de reconciliación.

Pero, como sabemos, esta reconciliación no se dará en esta secuencia, y aunque la iluminación inicie un camino de acercamiento, el resto de elementos formales todavía los mantiene separados. La disposición del plano-contraplano de ambos los mantiene separados por completo espacialmente. No encontramos ninguna continuidad espacial entre ambos planos: no hay ningún objeto común en ellos, a pesar de encontrarse en la misma habitación. Adicionalmente, la composición de los planos de Edward en esta secuencia niega el “aire” en la

dirección hacia su hijo como ya hemos señalado. El acercamiento entre ellos comienza a producirse, pero aún tienen camino por recorrer.



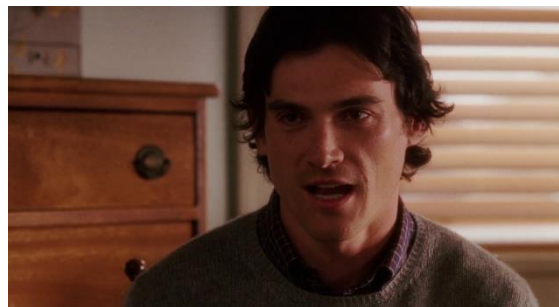
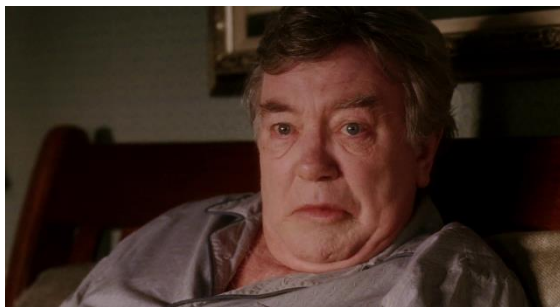
Will: I am only seeing this little bit... that sticks above the water.

Edward: Oh, you're only seeing down to my nose? My chin? My...

Will continúa retratado en planos medios y la composición de Edward alterna entre el plano corto y el plano medio.

Edward mantiene se mantiene evasivo con Will, ahora toma la metáfora de un modo literal, provocando a su hijo, no dejando otro camino a Will que ser directo.





Will: Dad, I have no idea who you are because you've never told me a single fact.

Edward: I've told you a thousand facts, Will. That's what I do, I tell stories!

Will: You tell... lies, Dad. You tell amusing lies.

Planos cortos de ambos para el momento nuclear de la secuencia: entender la percepción que Will tiene de su padre. Para Will todos los relatos de su padre son mentiras porque son historias de su vida que no contienen hechos objetivos. Si a esto le sumamos que Will ya no participa de un pensamiento mágico ni simbólico, entonces las historias son sólo relatos de ficción, sólo mentiras desde el punto de vista biográfico que a Will le interesa. Sin embargo, pronto sabremos que el problema no es que su padre cuente mentiras, el problema es que él no se cree los hechos que su padre cuenta. Jesús González Requena lo expresa de forma precisa en su libro sobre la eficacia simbólica de los Reyes Magos:

[Muchos padres] Temen especialmente ese momento en que el niño, al incorporar los procedimientos y habilidades del razonar adulto, se vea obligado a cuestionar la objetividad de los hechos que el mito narra y pueda presentar a sus padres sus reclamaciones por haber sido engañado³¹⁹

Y por ello debemos considerar, también, el temor del padre expresado por su ironía constante. El hijo viene a presentarle sus reclamaciones, y tiene miedo de que el hijo no llegue a comprenderle.



³¹⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Op. cit. p. 117



Will: Stories are what you tell a 5-year-old at bedtime. They're not elaborate mythologies that you maintain when your son is 10 and 15 and 20 and 30. And I believed you. I believed your stories so much longer than I should have.

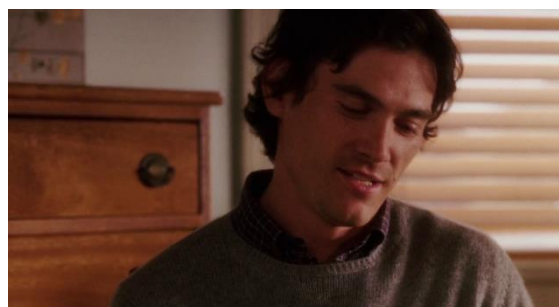
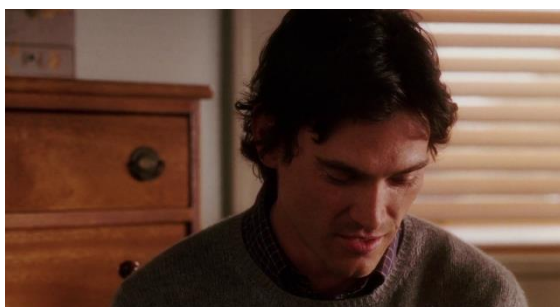
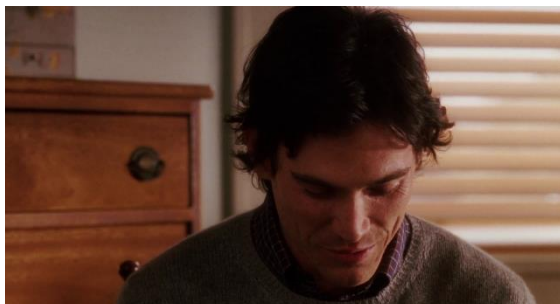
Will reconoce el valor de las historias (los cuentos de hadas) para un niño de 5 años, cuando este se encuentra aún en la etapa de pensamiento mágico, cuando aún vive esas historias como reales. Pero se siente traicionado por su padre porque fue capaz de tejer “elaboradas mitologías” (la presencia del libro de Joseph Campbell en el plano denota la conciencia del director en la importancia de las mitologías), relatos mitológicos para un hijo que se hace adulto y que resultaron no ser reales. Will, igual que un niño que descubre que los reyes magos no existen, se siente engañado y enfadado con su padre. En palabras de González Requena:

Por eso cuando proyectamos la oposición ficción/realidad sobre los relatos míticos para, de inmediato, clasificar a estos últimos del lado de la ficción, nos alejamos de tal manera del pensamiento mítico que éste se nos vuelve totalmente incomprensible.³²⁰

Este es el proceso que sufrió Will en los años finales de su infancia, en cuanto clasificó a los relatos de su padre de ficticios, se volvieron incomprensibles para él, no entendía porque su padre los seguía contando y se sintió traicionado y avergonzado por haber creído tanto tiempo³²¹ esas historias. Y una vez que dejó de *creer* en sus historias, dejó de creer en su padre en todos los sentidos, hasta el punto de no darse cuenta de que algunos datos eran ciertos (será su madre la que más adelante se lo recuerde).

³²⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Op. cit. p. 91

³²¹ En el movimiento inicial de la película vemos a un Will de apenas 10 años disfrazado de indio, que ya no cree en las historias de su padre. Por ello podemos decir que la percepción del propio Will sobre la duración de su “credulidad” es desacertada. Se creyó las historias de su padre menos tiempo del que piensa – no en vano eligió ser periodista – , debemos entender entonces que la carga emotiva que el momento tuvo para él ha distorsionado su percepción.



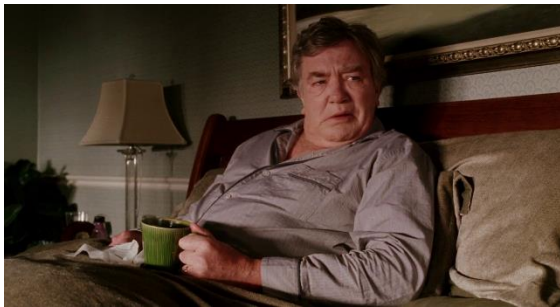
Will: Then when I realized everything you said was impossible... I felt like a fool to have trusted you. You're like Santa Claus and the Easter Bunny. Just as charming and just as fake.

La incompreensión de los relatos de su padre se ha extendido a toda la percepción que tiene de él. Además de dejar de creer en las historias de su padre, ha dejado de creer en él. Y lo equipara a personajes míticos como Santa Claus. En efecto *“confunde la verdad del mito con la objetividad de la realidad cotidiana”*³²² hasta el punto de decir que su padre, al igual que Santa Claus, es ficción, es falso.

Será largo el recorrido de Will para ser capaz de reconocer el valor tangible de los relatos de su padre -de la misma índole que el valor que Santa Claus tiene para un niño. Como hombre racional y posmoderno no sólo desacredita la posible valía de los relatos míticos, sino que además ofrece una tensa resistencia a cualquier posibilidad en contra, son sólo cuentos para niños.



³²² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Op. cit. p. 91



Edward: You think I'm fake.

Will: Only on the surface, Dad. But it's all I've ever seen... Look.

Edward se muestra dolido, su propio hijo sugiere que él es falso. Will reconoce enseguida que no cree que sea así, pero sus palabras denotan desorientación. Lo falso sólo puede serlo cuando una fachada exterior finge y oculta un interior que es de otra índole y, por lo tanto, no es posible ser falso sólo en la superficie. La falsedad requiere de la relación, negativa, de una superficie y un interior.

En la misma frase encontramos el motivo de su confusión cuando dice “...*todo lo que siempre he visto...*”. Trata de ver a un padre verdadero y eso es algo que no puede ver con la mirada. De nuevo intenta buscar hechos objetivos y tangibles, por eso busca con la vista. Y quiere que su padre haga lo mismo y le pide que mire.

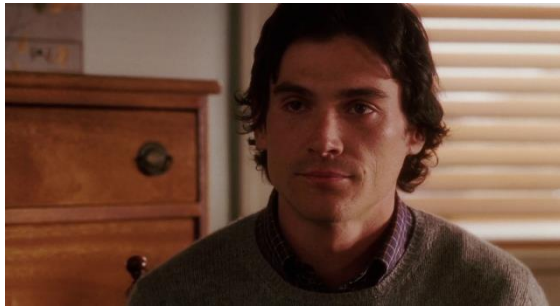


Will: I'm about to have... a kid of my own. It would kill me if he went through his whole life... never understanding me.

Edward: It would kill you, huh?

En el horizonte de la muerte de su padre, Will cree necesario llegar a una comprensión de la vida de Edward, para así obtener su legado y ser capaz de donarlo a su hijo. Por sus palabras podemos deducir que Will sí intuye un valor intangible en la comprensión de los actos de su padre, hasta el punto de pensar que sería muy trágico -le mataría- que su futuro hijo no le comprendiera, no participara de su vida y su rol como padre.

Por su parte, la ironía de Edward pone de manifiesto que es justo lo que ocurre entre ellos dos y que él como padre padece la incompreensión que Will quiere evitar en un futuro. Edward no es comprendido por Will y sufre el dolor que ello conlleva.



Edward: What do you want, Will? Who do you want me to be?

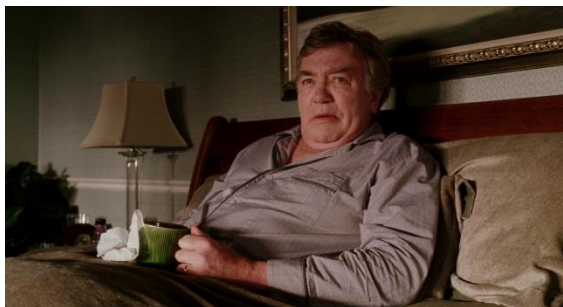
Will: Just yourself. Good, bad, everything. Just show me who you are for once.

Edward: I've been nothing but myself since the day I was born. And if you can't see that, it's your failing, not mine!

Edward se enfada ante las acusaciones de falsedad de su hijo y le deja claro lo que piensa: que él ha actuado siempre de acuerdo a su forma de ser y que si, por ello, Will no ha sido capaz conocerle es por fallo de Will en su forma de mirar. Edward ofrece unos relatos de su vida que Will, por su forma de pensar, se resiste a valorar. Y ambos se mantienen en sus trece esperando un cambio de actitud del otro.

Will no es capaz de aceptar las palabras de su padre y se marcha.





Los reproches marcan entre ambos una distancia insalvable por el momento. De hecho ya no volverán a conversar en lo que resta del film. La reconciliación de ambos habrá de llegar por otro camino.

2.5. El chamán

El desenlace, la muerte de Edward, se aproxima. Ha sufrido un infarto y no parece haber esperanza para su vida. En las secuencias precedentes Will ha tenido la oportunidad de descubrir dos aspectos cruciales de la vida de su padre: por un lado ha descubierto que algunos de los acontecimientos narrados en los relatos de Edward sí tienen correspondencia con los hechos objetivos de su biografía y, por otro, ha averiguado que Edward, a pesar de sus ausencias, se mantuvo fiel a su mujer y a su hijo. Gracias a estos descubrimientos, particularmente el segundo, Will tiene otra consideración de la figura de su padre, ahora sí cree que ha ocupado y desempeñado su rol paterno en la ecuación familiar.

Will se ha quedado acompañando a su padre inconsciente en lo que parecen sus últimas horas de vida. Mientras espera, junto a la cama de su padre en el hospital, entra en escena el médico de la familia, el chamán. Desde luego un médico actual está más cerca del racionalismo científico de Will que de un chamán tribal, sin embargo, debemos recordar que este médico tiene un toque mágico y que sólo con palpar el vientre de la esposa sabía el periodo de gestación y el sexo del hijo de Will en camino.



El escenario de las dos secuencias siguientes es el cubículo en el que Edward se encuentra ingresado. Un cubículo que mantiene los ejes de expresión claves en la escenografía de la película. En primer lugar se trata de un espacio bastante oscuro a pesar de la iluminación del hospital. Los tonos grises y oscuros -azulados en este caso- se imponen. En segundo lugar los cortinajes que

separan los cubículos vuelven a recordar a los que tendría un escenario de representación. A pesar de tratarse de un hospital, se define un espacio donde un relato va a ser narrado. Por último, se establece, una vez más, una dialéctica entre lo rectilíneo y lo ondulado, lo inorgánico y lo orgánico.

En cuanto a los personajes, Edward aparece inconsciente sobre una cama de formas onduladas pero de tonos claros a la vez que los tubos médicos recorren su rostro uniéndolo, metonímicamente, a los aparatos y a la propia pared.

Will se encuentra sentado en superposición a la figura de su padre. Por primera vez en el largometraje, Will ocupa un lugar física y visualmente ligado a la presencia de su padre. Este cambio en la puesta en escena se debe, probablemente, a los descubrimientos del pasado de su padre le han reconciliado con él en cierta medida. Esta reconciliación motiva que esté esperando el inminente momento de la muerte de su padre con tranquilidad, mucho más sereno que anteriormente hasta el punto de hacer pasatiempos. Este cambio también se manifiesta en su vestuario, por primera vez le vemos con una camisa de tonos casi blancos, atrás han quedado las chaquetas oscuras, ahora la luz puede incidir en su ropa y compartir escala lumínica con el pijama de su padre.

El chamán entra en plano. El médico de la familia es negro y va vestido de negro. Se asocia así visualmente al ámbito de lo oscuro en la película, a aquel lecho del río del comienzo de la película donde apenas llega la luz. Desde luego, esta es una elección plenamente consciente de Tim Burton dado que sabía de la incongruencia que supone un médico de color en la Alabama de la juventud de Edward³²³ y sin embargo decidió mantenerlo en la película.



³²³ SALISBURY, Mark: 2006, *Tim Burton por Tim Burton. Op. Cit.* p. 329.



Dr. Bennett: Glad to see you're not trying to have a heartfelt talk. One of my greatest annoyances is when people try to talk to those who can't hear them.

Acompañando a las palabras el médico, el director muestra tres primeros planos, uno de cada personaje involucrado en la secuencia Will->Edward->Dr. Bennett. En este tríptico, Will y el doctor comparten una suerte de continuidad espacial por el modo en el que se sitúan las cortinas azules en los planos de ambos. Unas cortinas que dibujan líneas verticales muy definidas pero que también son sinuosas y ondulantes. Formalmente constituyen un nexo de unión entre la arquitectura rectilínea -hasta ahora asociada a Will- y las formas orgánicas y ondulantes -asociadas visualmente a Edward-.

Por su parte, el plano de Edward se sitúa temporalmente entre ambos. En él Edward está recostado de nuevo en unos almohadones de una cama con sábanas claras. Las formas orgánicas se asocian a su figura, pero a diferencia de la habitación de su casa, ahora está rodeado de elementos rectilíneos: los tubos, la barandilla, el dispensador de guantes... que le relacionan con el hospital y sus paredes con las que incluso su pijama comparte tono de color.

El diálogo del médico se inicia con una referencia a las palabras y al hecho de pronunciarlas en vano hacia personas que no tienen la capacidad de escucharlas. Tengamos en cuenta que el verbo inglés *can* se traduce en castellano como tener capacidad de. No alude sólo a quien físicamente no puede escuchar sino también, en un giro intraducible, a los que no tiene la capacidad de escuchar. Para el médico, por lo tanto, las palabras han de tener una intención y un sentido para el que las escucha.





Will: Well, we have an advantage. My father and I never talk.

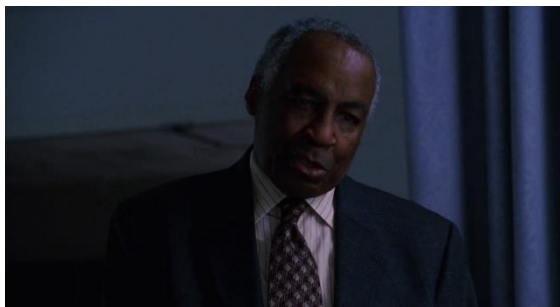
El doctor se adentra el plano que forman los cortinajes cada vez más sinuosos. Will aparece superpuesto a la figura de su padre mientras pone de manifiesto la falta de entendimiento entre ambos. Para él se ha reconstruido la ecuación familiar de la que ambos forman parte, pero sigue manteniendo cierto escepticismo sobre la comunicación entre ambos.



Dr. Bennett: Your father ever tell you about the day you were born?.

Will: Yeah, a thousand times. He caught an uncatchable fish.

Volvemos al plano general en el que los tres aparecen superpuestos. El médico, como chamán que es, entiende no sólo de temas médicos sino, también, de padecimientos emocionales -espirituales- por eso entiende la naturaleza del conflicto de Will y saca el tema central de la relación con su padre, el motivo del distanciamiento de ambos, los hechos acontecidos el día que Will nació. Will todavía desacredita la historia de su padre, no tiene para él ningún valor, incluso después de haber averiguado en la secuencia anterior que su padre ha mantenido la promesa implícita en la alianza matrimonial del relato del padre.

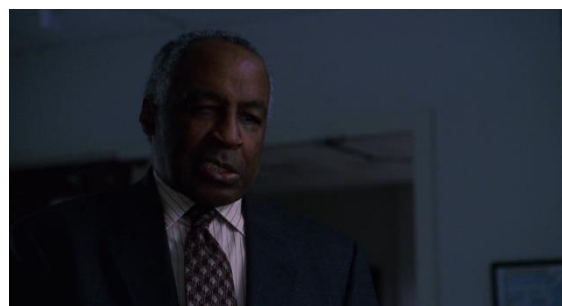


Dr. Bennett: Not that. The real story. He ever tell you that?

Will: No.

El médico sabe los términos que Will valora y reconoce: los hechos objetivos. En ese momento Will sí se muestra interesado por las palabras del doctor Bennett. Compositivamente ambos están en primer plano y las cortinas mantienen la continuidad visual entre ambos. La diferencia viene dada por la angulación de cámara, contrapicado para dar relevancia a la sabiduría del médico-chamán, picado a Will en su posición de aprendiz. Un nuevo donante aparece en el relato para Will, una figura con dos caras, la científica y la *chamánica*, que por lo tanto entiende el conflicto entre Will y Edward, entre la historia y el relato, entre la razón y lo simbólico.

Ante el planteamiento del doctor, Will se muestra verdaderamente ansioso por conocer los hechos que su forma de pensar moderna -racional- le hacen desear.





Dr. Bennett: Well, your mother came in about 3 in the afternoon. Her neighbour drove her, on account of your father was away on business...in Wichita. You were born a week early, but there were no complications. It was a perfect delivery. Your father was sorry not to be there. But it wasn't the custom then for men to be in the room for deliveries...so I can't see how it would've been much different had he been there. And that's the real story of how you were born.

El médico relata los hechos como haría un periodista, levantando una historia objetiva de los mismos. Will escucha asintiendo, es el tipo de historia que reconoce y valora como periodista y como persona.

La posición a diferentes alturas de ambos es cada vez más marcada. El doctor tiene una presencia más dominante en el diálogo en un marcado contrapicado, mirando desde arriba hacia abajo a Will que aparece en picado. Y su presencia se va haciendo cada vez mayor, hasta el punto en el que el médico llega a ocultar por completo la figura de Will en el siguiente plano.



Dr. Bennett: Not very exciting, is it?

La figura del doctor entra en el plano desde la posición de Edward -al fondo en la cama- y termina por ocultar a Will a la vez que sus palabras desdeñan la opinión de éste: una historia que sólo describe los hechos no es muy interesante.

La dirección del recorrido del doctor es opuesta a la que marca el gran pez en el movimiento inicial de la película. Su paso oculta la presencia de Will, llevando a negro la figura de este, pero luego se retira, como buen chamán otorga a Will la posibilidad de renacer.



Dr. Bennett: And I suppose if I had to choose between the true version...and an elaborate one involving a fish and a wedding ring...I might choose the fancy version.

La posición física del médico es ahora la de un maestro junto su discípulo, un maestro chamánico que incluso sostiene un bastón, una cetro de hechicería. Desde esta posición, y como figura paternal positiva, como donante sugiere que es mejor la versión del relato que narra Edward, la versión fantástica, la que incluye un pez y un anillo de boda, la que habla de *explícitamente* de la promesa matrimonial en el momento del nacimiento del hijo.

A pesar del cambio de posición de ambos, las claves visuales de la puesta en escena se mantienen. La superposición de Edward y Will, las cortinas y la diferencia de alturas entre Will y el médico. Lo que el movimiento del doctor ha causado es el posicionamiento de Will en una composición muy similar a la de su padre. Ahora se encuentra visualmente encima de una cama rodeado de tubos y aparataje sanitario, como su padre. Con sus palabras y su movimiento *ritual* el doctor-chamán ha situado a Will en la misma disposición espacial que su padre. Le ha puesto

visualmente en su lugar para que se capaz de entenderle, pero también, para que sea capaz de narrar como él en el momento decisivo.

La donación del doctor aún no ha dado a conocer a Will el valor de lo simbólico, pero sí le ha abierto sus puertas. Con sus palabras ha hecho comprender a Will que una historia de hechos objetivos sólo describe acontecimientos y acciones, pero no incluye emoción ni aprendizaje, en una crónica no hay espacio para el acontecer de lo propiamente humano. Y, por ello, es posible que un relato con menos objetividad pero con mayor participación del componente humano puede contener mayor verdad -una verdad no objetiva- acerca de lo que aquellos hechos supusieron para las personas que lo vivieron.



Dr. Bennett: But, then that's just me.

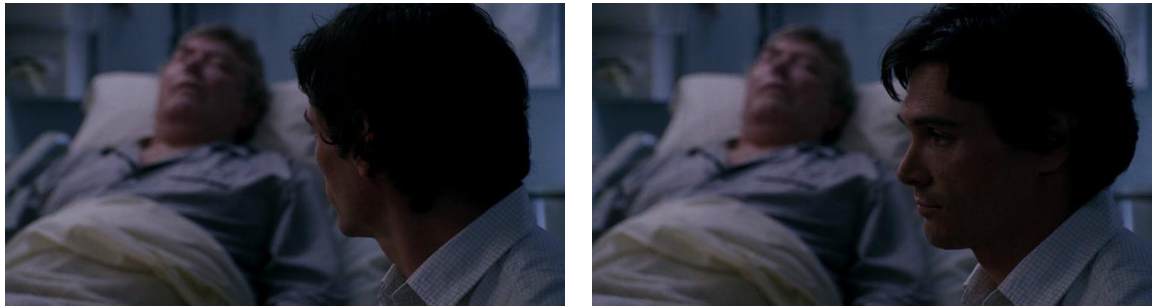
Will: I kind of liked your version.

El doctor termina con un ligero toque irónico, sabiendo la verdad que su opinión contiene. Will se resiste, se mantiene en su postura acerca del tipo de narración que prefiere, pero su oposición ya no es rotunda. Sigue prefiriendo la historia con los hechos objetivos pero empieza a entender que la historia de fantasía puede encerrar algún valor también.



El médico abandona la escena no sin antes dar su toque mágico a Will, el toque del chamán, reforzando así a sus palabras y a su movimiento *ritual* en el espacio. Se completa la recreación de un ritual tribal, aquellos en los que se encarnaban los relatos mitológicos dotando de sentido a las experiencias de lo real que los miembros de la tribu vivían.

Y este toque mágico, completa la iniciación de Will, ahora puede llegar a ocupar el lugar de su padre y ejercer de narrador en el momento de necesidad.



Edward y Will vuelven a ocupar el mismo espacio visual, se muestran superpuestos y sus respectivas ropas dibujan una unión visual como si fueran parte del mismo ser. Will mira a su padre y se queda pensativo.

Will aún no lo sabe, pero después de reconciliarse con la labor de su padre en la ecuación familiar y de recibir el ritual chamánico donde ha encontrado la posibilidad de acceder a un modo diferente de narrar los hechos, está listo para recorrer un último camino: contar él mismo uno de esos relatos.

2.6. El valor de lo simbólico



Al finalizar el encuentro con el doctor se produce una elipsis temporal mostrada mediante un encadenado que pasa de las figuras de Will y Edward en primer término, a un plano general de ambos. En esta ocasión la cámara se sitúa en perpendicular a la pared del fondo, en los pies de la cama, dando lugar a una composición similar al plano general de la habitación de Edward en la casa. La nueva posición de la cámara da lugar a un plano en el que vemos tres camas, la central donde se encuentra Edward y una a cada lado con sábanas blancas e iluminadas por una luz situada en la pared. Separando los tres cubículos están las cortinas creando de nuevo un escenario. Rodeando a Edward hay una gran cantidad de aparataje médico, donde en su habitación había cuadros con agua -el sustento del gran pez- aquí están las máquinas -sustento del hombre biológico.

De nuevo la composición ofrece una dialéctica entre lo orgánico y lo inorgánico que hemos anticipado en parte en la secuencia anterior. A pesar de tratarse de un hospital, un edificio más grande y, por lo tanto, más rotundo que una casa, la presencia de elementos arquitectónicos es inferior en la puesta en escena, sólo se muestra la pared y el suelo, no hay techos, no hay esquinas ni ángulos marcados como en la casa familiar. Las camas, elementos que se han asociado a lo orgánico en la puesta en escena, aparecen por triplicado y destacadas por la iluminación. Las

máquinas inorgánicas amenazan la figura netamente orgánica de Edward y su cama. Y mediando entre todos los espacios están las cortinas que, además de conformar un escenario, median entre las formas rígidas y rectilíneas de la arquitectura y las formas orgánicas de las camas y los cuerpos. Finalmente se completa la retórica de las cortinas como elementos decisivos de la puesta en escena del largometraje. Por un lado, en cuanto a su forma, están visualmente a medio camino entre lo rectilíneo y lo ondulado, y por ello median también entre las formas orgánicas y las formas inorgánicas. Por otro lado, en cuanto a la naturaleza de su material, son opacos y delimitan como una pared pero sin la dureza e inaccesibilidad de ésta, se pueden apartar y retirar permitiendo el paso, de este modo las cortinas dibujan otra mediación entre lo arquitectónico y el espacio natural abierto.

Estas dos vertientes de las cortinas serían suficientes como elemento para la puesta en escena del límite y la unión entre Edward y Will, dado que el padre se ha asociado en el film a las formas onduladas, orgánicas y los espacios libres mientras que Will ha estado asociado a lo rectilíneo, lo inorgánico y lo arquitectónico -en su versión neoclásica al menos.

Pero además, si atendemos a uno de los usos habituales de las cortinas, éstas son utilizadas para velar y desvelar la narración que ha de tener lugar en un escenario, dando comienzo y fin a lo que allí sucede, pero también enmarcando la narración en su desarrollo. Particularizando este uso en *Big Fish*, las cortinas enmarcan -crean el escenario para- la narración de los relatos de fantasía del padre y en lo que sigue, también del hijo. De modo que las cortinas en *Big Fish* delimitan y, a la vez, posibilitan la puesta en escena de la donación simbólica, aquella por la que los hechos objetivos buscados por Will -gobernado por la razón lineal, inorgánica y de paredes recias- adquieren un sentido gracias los relatos de Edward - dominados por lo simbólico ondulante, orgánico y sin paredes.

Estas tres vertientes -forma, naturaleza y uso- componen unas cortinas que son determinantes como elemento compositivo de la puesta en escena en el film, en tanto en cuanto despliegan visualmente la dialéctica, tanto formal como argumental, entre padre e hijo en el largometraje.

El último servicio de las cortinas en *Big Fish* trasciende su desempeño como plasmación visual de la frontera y mediación. En esta secuencia, por primera vez en el film, padre e hijo se encuentran juntos ambos enmarcados por las cortinas que dibujan así el escenario de la narración

del hijo. Las cortinas que señalaban el límite de los atributos visuales de cada uno, sirven ahora para aunar y *acoger* los mismos atributos en una unión hasta ahora imposible.

Will se ha quedado dormido. Unos gruñidos ininteligibles le despiertan, su padre está consciente, mirando hacia arriba con la mirada perdida. Agoniza.



Will: Dad?

En el espacio delimitado por las cortinas padre e hijo comparten espacio físico en los planos de toda la secuencia, pero también parece semejante su vestuario y la iluminación que reciben. Después de la reconciliación de Will con la figura de su padre, habitan el mismo mundo, ahora sí están en disposición de entenderse.

El tubo de respiración marca una línea horizontal en el rostro del padre a la misma altura a la que Edward aludía con un “*¿hasta aquí?*” al simular la línea de flotación del Iceberg en la metáfora de Will. Pero parece que Will ya puede ver la parte de su padre que quedaba oculta debajo de esa línea de flotación.



Will: Hey, Dad? Hey, you want me to get the nurse? ... What do you want? What can I do? What can I get?

Su padre se muere, y Will se enfrenta así cara a cara con lo real en su mayor manifestación para el ser humano, la muerte misma. El miedo le asalta y no sabe qué hacer. No es todavía un hombre capaz enfrentarse al encuentro con la muerte. Por ello se plantea apretar el botón pidiendo una ayuda que él no sabe cómo dispensar.



Will: You want some water? You want a bit of water?

No llama, pero tampoco sabe qué hacer, sólo se le ocurre ofrecer a su padre el agua que siempre parecía suficiente, un agua que no podemos ver en ese vaso de plástico, que no brilla. Sin embargo ahora no es suficiente un vaso de agua y Edward lo rechaza manteniendo la mirada hacia un lugar que no se puede ver.



Edward: The river.

Will: The river?

Las cortinas que antes establecían un nexo de unión entre Will y el doctor y ahora enmarcan la próxima narración de Will, se manifiestan al fondo en los primeros planos de ambos.

El agua de la jarra no es suficiente para Edward porque ahora necesita el río completo.





Edward: Tell me how it happens.

Will: How what happens?

Edward: How I go.

Edward sabe que se muere y, como toda su vida, quiere un relato, un relato que le permita hacer frente al miedo ante la muerte inminente.



Will: You mean what you saw in The Eye?

Will entiende que su padre quiere escuchar el relato de lo que vio en el ojo de la bruja de una de sus historias. Edward se lo confirma con un leve asentimiento de cabeza. Pero aquello que vio en el ojo de la bruja es el único relato que Edward no ha contado. Will no sabe la historia y dado que no es capaz de ver para qué puede servir en este momento, no sabe qué contar.



No sabe qué hacer con su padre y no sabe qué decirle, entonces Will entra en pánico. Da vueltas, mira para todas partes, está totalmente perdido. Incluso quiere, nuevamente, pulsar el botón pidiendo ayuda.



Will: I don't know that story, Dad. You never told me that one.

Y acaba por pedir ayuda al moribundo, a su padre, aquel que sabe contar historias.



Will: Okay. Hey, okay, I'll try.

Pero Edward está agonizando, así que Will decide hacer frente a la situación, su padre se muere y quiere escuchar una historia, así que aunque no entienda el valor de los relatos, decide contar uno a su padre porque sabe, de algún modo, que es importante para Edward.

Por fin, empieza a actuar, primero acaricia a Edward para dar consuelo al moribundo.



Will: I need your help. Tell me how it starts.

Edward: Like this.

Pide el último don a su padre, saber cómo se empieza una historia, un relato, porque Will no sólo sabe describir acontecimientos. Y Edward dona a Edward las últimas palabras y le cuenta cómo ha de empezar un relato: *así*. Porque sus relatos, aunque sean de fantasía, se conforman a partir de lo real, se basan en las propias experiencias de lo real y sobre ellas, empleando elementos simbólicos, tratan de vertebrar algo más.

La donación guarda el secreto de las narraciones que despliegan una eficacia simbólica reparadora. Una eficacia simbólica que no evita la muerte pero sí la dota de sentido. Y el secreto de estas historias es el de las *"...palabras proferidas en el momento justo..."*³²⁴, por ello su padre le dice así. Para que la historia funcione, repare, ha de ser capaz de simbolizar lo real y ser pronunciada en el momento mismo del desgarró. Ha de empezar aquí y ahora, así.

³²⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "La eficacia simbólica", en *Trama y fondo* nº26, Madrid 2009, p.30



Will: Okay. Okay.

Entiende las instrucciones, aunque aún no ve del todo su valor. Pero está dispuesto a empezar, la donación de su padre le ha mostrado el camino. Volvemos a ver el plano general con los telones, vemos de nuevo el escenario completo.



Will: Okay, so it's in the morning... and you and I are in the hospital, and I've fallen asleep. And I wake up...

Will comienza el relato desde la referencia a lo real como su padre le acaba de mostrar, empieza en el momento preciso que ambos están viviendo.

En el primer plano de Edward ya no vemos las cortinas, sólo la almohada rodeando su cabeza. Ahora, al comenzar el relato de Will, Edward comienza a mostrar una reacción y gira la cabeza hacia su hijo.

Antes de continuar con el análisis, un breve apunte: en el resto de la secuencia se alternan la secuencia *real* y la secuencia de fantasía. Nuestro análisis se ciñe a la secuencia *real* pero incluimos imágenes y diálogos de la secuencia de fantasía para facilitar la comprensión del conjunto por parte del lector.





Will: (...and I see you, and somehow you're better). Dad? (You're different. Dad.)

Edward: Let's get out of here.

Will: (Then I say): Dad, you're in no condition.

Edward: Get that wheelchair. Hurry up! We haven't much time! Once we get off this floor, we're in the clear.



Will: And we get in the wheelchair...

El relato de Will apenas ha comenzado, pero su mirada ya ha adquirido un brillo de entusiasmo y su expresión es menos grave. A Will le empieza a gustar el relato que está improvisando, comienza a sentir placer por la historia y por el hecho de narrarla.

La cortina continúa rodeando por completo su semblante.





Edward: -Faster!

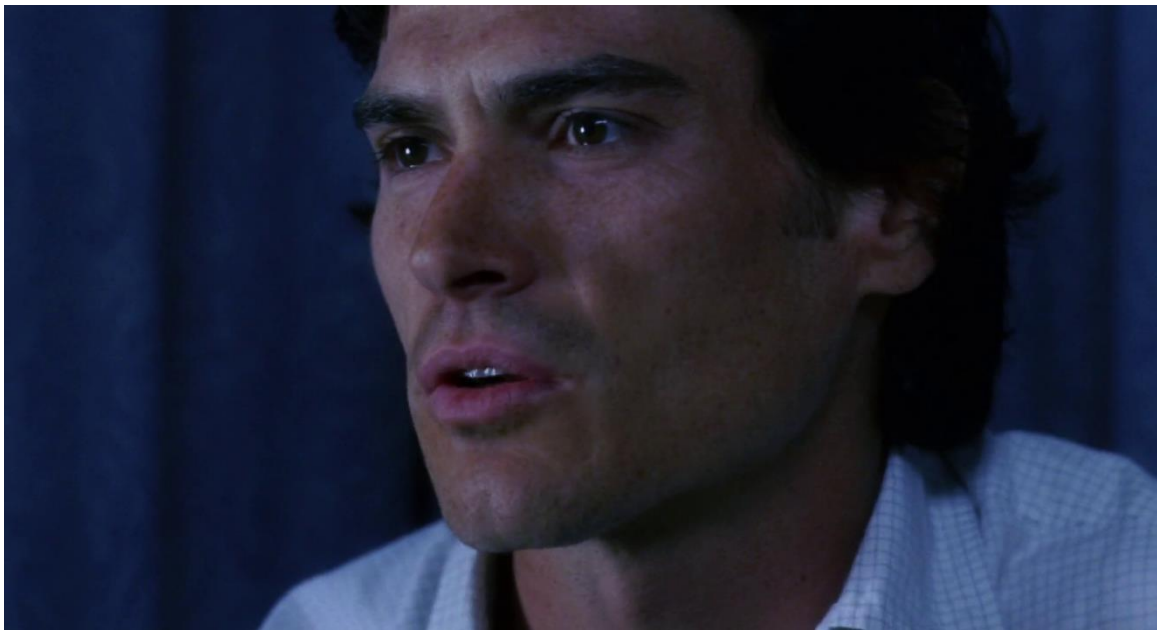
(Will: ...like we're escaping the hospital.)

Dr. Bennet: What are you doing?

(Will: We pass Dr. Bennett, who tries to slow us down.)

Enfermera: Stop them !

Will: We're flying down the hall.



Will: Orderly after orderly is chasing us.

El rostro de Will muestra todas las emociones que los hechos “no objetivos” del relato concitan. Después de todo parece que las historias que no son “objetivamente verdaderos” pero que encierran un “*férrea determinación*”³²⁵ también contienen una verdad subjetiva para el sujeto que participa de ellos.

³²⁵ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 495



(Will: Mom and Josephine are at the end.)
Edward: No time to explain ! Stall them !



(Will: We come flying out over the kerb...)

La mirada de Edward está un poco perdida pero también muestra un brillo en sus ojos similar al de la mirada de Will. El relato también está afectando a Edward, del modo en el que siempre le han afectado, pero esta vez no es él quien narra, es quien escucha.



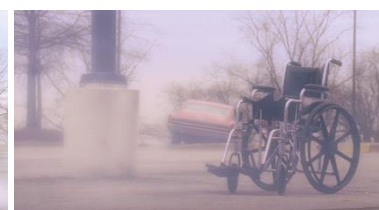
(Will : and your old red Charger is there. But it's new. Brand-new.)



Will: And I pick you up...and somehow you hardly weigh anything. I can't explain it.

En este momento de la narración, padre e hijo comparten su emoción. Hasta ahora habíamos vistos sus miradas emocionadas en planos aislados no consecutivos. Ahora el diálogo de miradas del plano contraplano establece comunicación, o mejor, un compartir de la emoción entre ambos. Destinador y destinatario viven la experiencia que la narración desata: una experiencia verdadera a pesar de tratarse de un relato de fantasía.

Y, sin duda, ya se puede constatar que estamos ante un relato de fantasía, en su improvisación Will comienza a introducir elementos *imposibles* en nuestra realidad. El modo en el que está viviendo la experiencia de la narración le hace dejarse llevar más allá de su habitual racionalidad. Ya no importan los hechos objetivos, lo que importa es que el relato contenga aquellos elementos de los que narrador y oyente pueden participar -pueden experimentar- subjetivamente.



Edward: Leave it! We don't need it! Water. I need water.

Will: Where are we going?

Edward: The river.



Will: And we have to take Glenville to avoid traffic because the damn church people drive too slow.

Will lleva toda su vida escuchando los relatos de su padre, su forma de narrarlos y de enriquecerlos. Gracias a todos esos relatos contados por su padre, encarnados en cada narración, Will sabía, sin saberlo, cómo componer el mismo tipo de relatos. Por ello, en el momento decisivo, su relato va más allá de los hechos y comienza a adquirir “el sabor” al que Edward aludía en una secuencia anterior.

Así que en el relato de Will surgen cada vez más detalles, pero todos ellos son más que meros adornos, están dotados de un especial sentido que los convierte en símbolos. El atasco de tráfico que escoge para su relato no es uno cualquiera, tiene relación con la iglesia. Diríamos que la propia iglesia con sus rituales, sus narraciones supone una traba en la escapatoria que Will y su padre buscan en el relato de fantasía.





Will: And as we get close to the river...

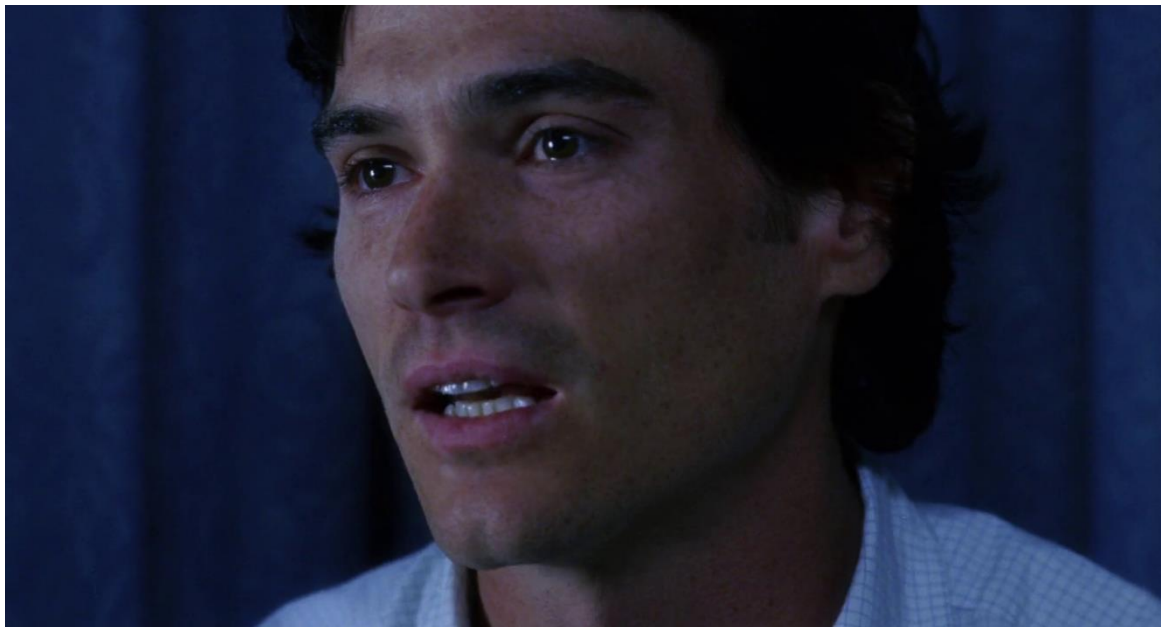
Will se deja atrapar por su historia, él mismo la empieza a vivir, a sentir de un modo especial. El relato que teje es capaz de generar eficacia simbólica y por ello tiene efectos en lo real. Para su propia sorpresa Will comienza a sonreír. El sentido simbólico de la historia, la verdad que contiene cala en él, lo posee igual que un chamán es poseído por los espíritus que invoca en sus rituales. En su caso, esta participación, esta vivencia del relato, le hace feliz y sonríe.



Por su parte Edward también vive el relato, se emociona expectante, para él también supone una vívida experiencia, suficiente como para alejarle emocionalmente del horror de la muerte que le llega.



Jefe del circo: He's here!
(Will: . . .we see that everybody is already there.)



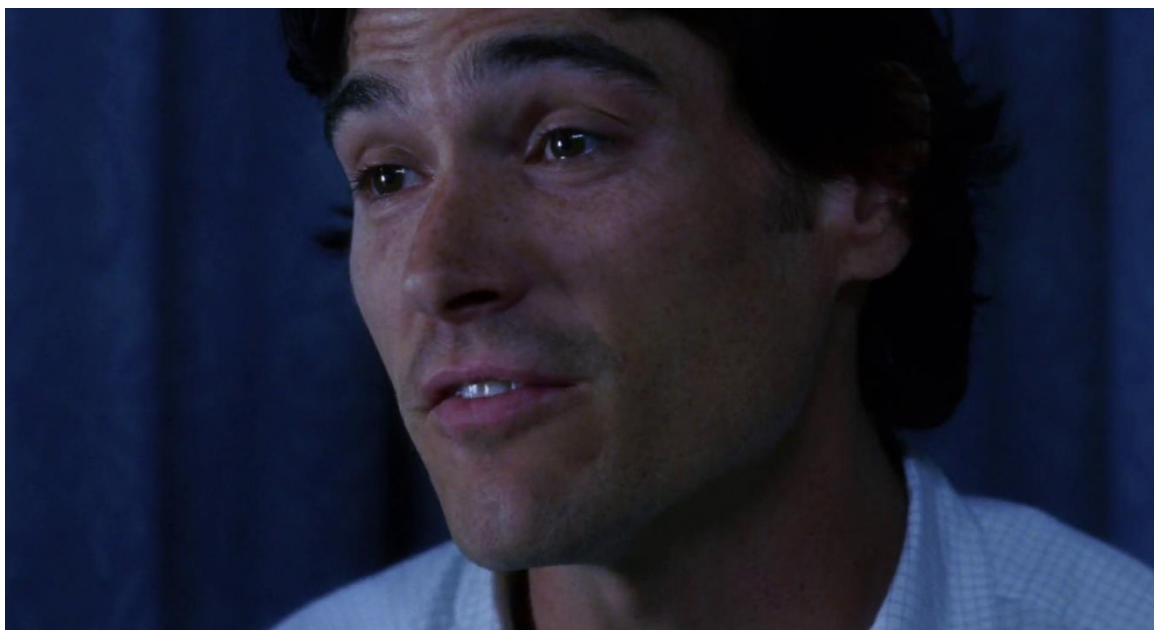
Will: And I mean...everyone.

Del mismo modo que sucede en el ritual chamánico de los indios cuna descrito por Claude Lévi-Strauss en su trabajo sobre la eficacia simbólica, en el que los *Nelegan* recorrían el camino desde *Nele* hasta *Purba*³²⁶, ayudando así a la sufriente parturienta a aceptar y abrazar la experiencia del parto problemático, aquí los amigos de toda una vida vienen a acompañar a Edward en su camino hacia el río. Son ellos los que referencian a los episodios más importantes de la vida de Edward y el hecho de que asistan felices a su muerte, agradeciéndole todo lo que ha llevado a cabo y profesándole su amor, dota de sentido a la vida de Edward. Puede que no estén presentes en el hospital, pero al ser citados por la historia de Will cobran presencia, simbólica, en el momento de la muerte de Edward.

Y por fin el último paso: Will empieza a ser consciente de lo que su historia puede aportar cuando es un relato narrado en el momento oportuno y fragua como simbólico. Enuncia un relato de fantasía del que también participa -su propia emoción es cada vez mayor- y gracias a ello puede hacer ofrecer un sentido para su padre, justo ahora, cuando lo único que puede ayudar a su padre a enfrentarse a la angustia de morir, a la disolución de su conciencia frente al horror de la muerte, es una historia, un relato simbólico capaz de dotar de sentido a la experiencia extrema de lo real.



³²⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología Estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.



Will: It's unbelievable.



Edward: The story of my life.

Incluso Will, el propio narrador, no se puede *creer* lo que allí acontece: una donación que fragua como simbólica gracias a un relato simbólico enunciado en el momento justo. Está “sintiendo” lo que la presencia en la fantasía de todos los amigos desencadena. Y Edward, así, con el encuentro con todos sus seres queridos siente que su vida ha tenido sentido y, donde antes anidaba la angustia ante la muerte, ahora eclosiona la alegría por la historia de su vida. Es la historia la que hace que su vida pueda ser vivida como maravillosa:

... pueda ser vivido –sentido– por el sujeto que lo protagoniza –y lo padece– como necesario y, en esa misma medida, cargado de sentido. Nada tan difícil y, sin embargo, tan necesario para el ser humano como lograr que ciertos actos –sería absurdo esperar que todos– puedan constituirse en necesarios, realmente justificados, dignos, densos de sentido.

De manera que sólo cuando el mito conforma la experiencia cotidiana, ésta puede llegar a ser verdadera, es decir: *“sólo entonces encuentra su justo sentido”*.³²⁷



Will: The strange thing is, there's not a sad face to be found. Everyone is just so glad to see you and send you off right.

En la medida que la donación, la enunciación, fragua y despliega toda su eficacia simbólica y dota de sentido a la experiencia vivida, la felicidad es posible, por ello, incluso en el momento decisivo de la muerte de su padre, Will narra un relato donde todos los seres queridos de Edward se muestran felices de verle, por los momentos compartidos, por las acciones que ha recibido de

³²⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Op. cit. p. 93

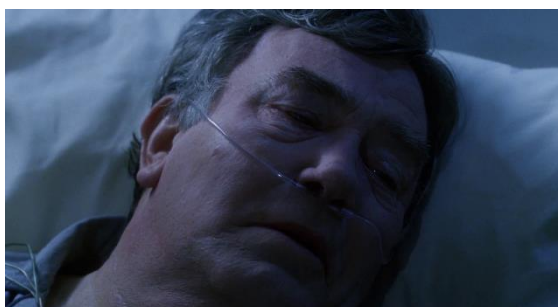
él. Todos estos momentos vitales dotados de sentido gracias a un relato que reúne a los amigos llevando a cabo, dichosos, una gran despedida para su vida.

Edward llora de dicha y el propio Will llora también.



Edward: Goodbye, everybody! Farewell ! Adieu !...My girl in the river.





Will: You become what you always were. A very big fish.

El relato ha de incluir, cómo no, a la esposa de Edward, y ella no se encuentra a orillas del río de la vida de Edward, sino sumergida en él, al igual que su hijo. Y en ese devenir que simboliza el río, Edward se transforma, en un pez inalcanzable que nadará para siempre.

Con la presencia de la mujer y del hijo en la historia, se incluyen los dos elementos que terminan por conformar la ecuación de su vida. La presencia de sus amigos completa su vida de aventuras y la presencia de su familia completa su rol como padre. En todos ellos toma cuerpo su legado, antes de partir.

Repetimos, ya no hay angustia, sólo alegría por una vida que adquiere todo su sentido en el momento de la muerte gracias a la curación operada por la donación del relato simbólico que su hijo cuenta en el momento oportuno.

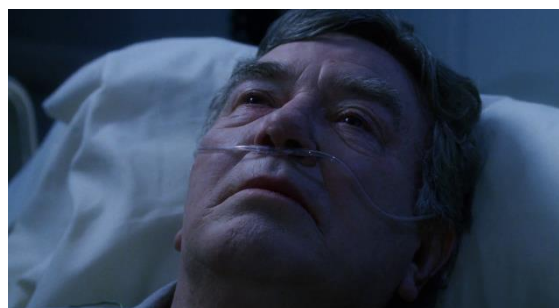




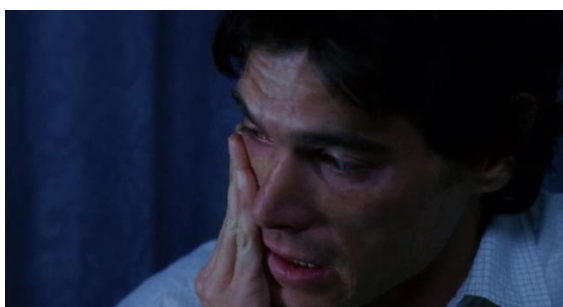
Will: And that's how it happens.

Edward: Yeah...Exactly.

Edward ha encontrado el legado que su vida deja atrás, el sentido de su existencia recogido en ese relato de fantasía. Y así, corrobora que el hijo ha contado la historia adecuada, ha sido capaz de aprender de su padre y narrar un relato simbólico.



Edward vuelve a su mirada perdida en el más allá, pero en lugar de la angustia que le inundaba al comienzo de la secuencia, ahora ha recibido un sentido para su experiencia. Entonces sonríe feliz y muere.



Will llora la muerte de su padre. Y al tratar de secarse las lágrimas, deforma una y otra vez su rostro, como si quisiera que éste mudara, para denotar que nada sigue igual, que un cambio se ha producido y ha de dejar huella en él: su padre ha muerto.





Will: Mom?



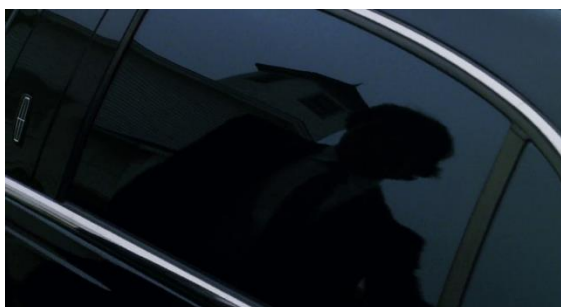
En efecto se ha producido un cambio. Después de la narración del relato, Will sale del escenario, y a pesar de haber asistido a una experiencia tan traumática como la muerte de su padre, ahora ya no tiene dudas, ahora ya sabe cómo ha de actuar. La vivencia del relato ha operado cambios en él y se ha convertido en un hombre capaz de actuar.

La donación del relato de Will ha fraguado como simbólica haciendo posible un final feliz para la muerte de Edward.

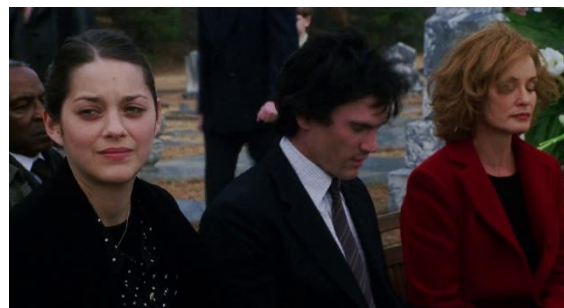
2.7. Epílogo: Will padre



En el epílogo posterior se pone en escena el entierro de Edward en un día gris, desapacible, en un entorno seco de árboles sin hojas. Y en el centro de ese entorno se encuentra la iglesia de arquitectura neoclásica donde ha de tener lugar la ceremonia fúnebre.



El reflejo de Will aparece superpuesto al reflejo de la iglesia de formas rectilíneas a las que Burton ha asociado visualmente a lo largo de todo el film. Pero que, en este caso, debido a la curvatura del cristal, no aparecen como formas rectas, sino que se muestran onduladas. Y detrás de ese reflejo se encuentra Sandra rodeada de oscuridad pero con un abrigo rojo. No es una viuda convencional vestida de negro.





Entre pésames, Will y Josephine van descubriendo todos los amigos de Edward, aquellos protagonistas que creían de fantasía pero que se basaban en personas de carne y hueso. Para Sandra, la madre, no es novedad, ya sabía que todos los personajes de las historias eran amigos reales de Edward. Detrás de ellos el doctor observa el proceso de descubrimiento de Will y Josephine.





Pastor: (The Lord is my shepherd, I shall not be in want. He makes me to lie down in green pastures. He leads me beside the quiet waters. He restores my soul. He guides me in the paths of righteousness for his name's sake. Yea, though I walk through the valley of the shadow of death I will fear no evil, for you are with me. Surely goodness and love will follow me all the days of my life.)



El párroco, en el exterior de la iglesia neoclásica, en un cementerio sin paredes, muros, ni formas arquitectónicas más allá de las propias lápidas, celebra el ritual funerario *“esa ceremonia en la que la palabra protagoniza el acto del entierro para que así se ella, su ser simbólico, lo que sobreviva”*³²⁸.

³²⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 235



Después del entierro, el entorno gris y la iglesia siguen componiendo la escena junto con los trajes oscuros. Pero las historias que los asistentes cuentan, que no se escuchan en la banda sonora, pueblan el ambiente y, en lugar de la tristeza que suele imperar en los entierros, es la alegría la que predomina en todos aquellos que escuchan.



Will: (Have you ever heard a joke so many times you've forgotten why it's funny? And then you hear it again and suddenly it's new. You remember why you loved it in the first place.)

Las palabras de Will interpelan al espectador directamente. Empleando un símil cuenta su proceso de aprendizaje en la película con respecto a las historias de su padre. Historias que disfrutaba en su infancia, que posteriormente aborreció al descubrirlas como “no reales” y que, finalmente, vuelve a disfrutar porque más allá de los hechos de fantasía que narran contienen una verdad capaz de ofrecer sentido a su experiencia de lo real.



Hijo de Will: So he said he'll fight the giant who was 15 feet tall !

Niño: No way!

Hijo de Will: Dad ! That's right, isn't it?

Will: Pretty much.

Hijo de Will : See? So he was a giant.

Un encadenado define una elipsis temporal, en la que se muestra cómo Will ha hecho suyo el legado de su padre y lo perpetúa contando los mismos relatos a su hijo.



(Will: That was my father's final joke, I guess. A man tells his stories so many times that he becomes the stories. They live on after him. And in that way, he becomes immortal.)

Las historias de un hombre, sus relatos donados que fraguan como simbólicos, son los que conforman un orden frente al caos de lo real, frente al inapelable fin de su vida en la muerte, creando, donde no lo había, un sentido capaz de sobrevivir.



3 El laberinto del fauno

3.1. El relato de Ofelia



Comenzamos nuestro análisis casi en el minuto 18 de *El laberinto del Fauno*. Hasta este momento hemos podido ver lo que parece la muerte de Ofelia, la niña protagonista, y su identificación con la princesa de un supuesto reino subterráneo que se perdió y a las que sus padres, los reyes, buscan, el comienzo de un cuento de hadas.

Posteriormente hemos asistido, en la *realidad*, a la llegada de Ofelia y su madre a un destacamento del ejército franquista que se enfrenta a unos rebeldes furtivos. El capitán del destacamento es el nuevo padrastro de Ofelia, un hombre que ha mostrado su determinación y crueldad.

La secuencia arranca con la habitación donde duerme Ofelia con su madre. La habitación está muy oscura, apenas se distingue el mobiliario de la misma. Los únicos elementos que aparecen iluminados son el rostro de la madre y la almohada, pálidas ambas, iluminadas

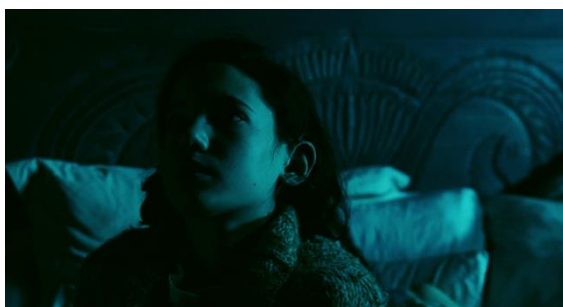
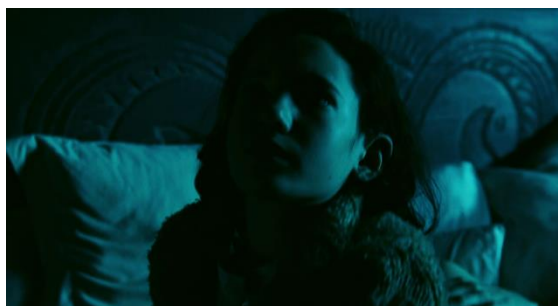
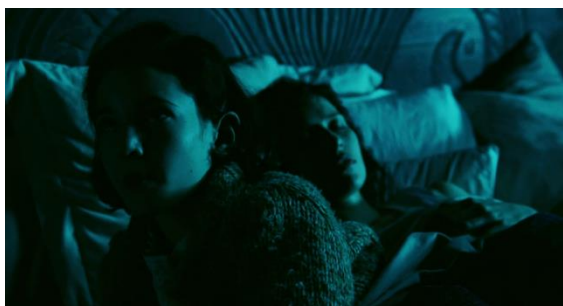
supuestamente por la luz de la luna. La cámara inicia un lento travelling ascendente que eleva el punto de vista desde el suelo hasta una altura media. A pesar del cambio, el ambiente continúa oscuro y sólo se aprecian las llamas de la hoguera a la izquierda y las almohadas y el rostro de la madre iluminado por la luna. Se oyen unos extraños ruidos.



Ofelia: Madre, madre despierta.

Cambio de plano a un plano medio de Ofelia que está despierta, asustada, mirando atemorizada a su alrededor. Apenas vemos su rostro en la oscuridad porque la luz de la luna únicamente dibuja la silueta de su contorno sobre el fondo oscuro de la habitación y el rostro también oscuro de su madre. La luz de la luna debiera ser la misma entre este plano y el anterior pero, sin embargo, ahora sí está iluminado el cabecero de la cama que antes no podíamos ver. Un cabecero de madera tallada con unas formas que insinúan una forma similar a la del carnero (fauno) que decora el arco que hace de portal a la entrada del laberinto.

Ofelia se incorpora a la vez que mira a uno y otro lado buscando el origen de los sonidos. Al incorporarse obtura completamente a su madre quedándose Ofelia visualmente sola en la habitación e incluso parece alejada de la cama al no participar de la luz que ésta recibe. La niña aún lleva por encima de su camisón una chaqueta de lana de textura basta, con una apariencia muy similar a la propia piel de una oveja o de un carnero. Con poca convicción y, sin darse la vuelta, llama a su madre que está dormida profundamente gracias a la medicación del doctor.



Ofelia: Madre, hay algo en la habitación.

La cámara realiza un pequeño travelling entorno a Ofelia, que nos permite volver a ver a su madre. Sin embargo la niña se mueve ocultando a su madre antes de que, nuevamente, el travelling circular nos permita ver otra vez a la madre. El movimiento de la cámara nos ha situado frente al cabecero, donde ahora sí, es evidente el parecido de la talla con la testa de un carnero, o del fauno con el que Ofelia está apunto de encontrarse.

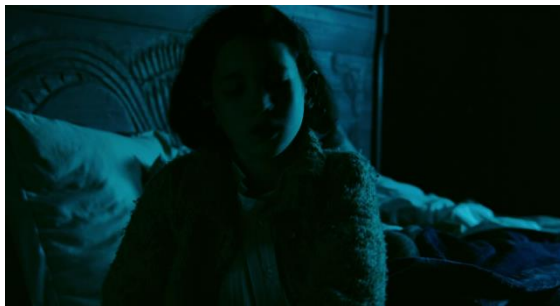


Los ruidos continúan sobre los sucesivos cambios de plano, primero la cámara se sitúa en una posición desde el cabecero de la cama, donde se nos niega la visión de la cara de Ofelia y la luz únicamente ilumina la espalda de la niña con su chaqueta de lana. Un segundo cambio de plano nos sitúa en una vista casi cenital donde la luz ilumina, ahora sí, por igual a Ofelia y a su madre y también hace destacar a la ropa blanca de la cama. La cámara se desplaza lentamente hasta que ofrece en primerísimo primer plano el paso del hada-insecto que Ofelia conoce desde la vio

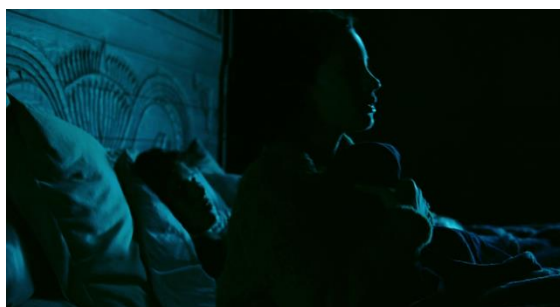
saliendo de un tótem en el bosque previo a su llegada al molino donde se encuentra el destacamento. En ese momento reconocemos los ruidos como los propios del insecto.



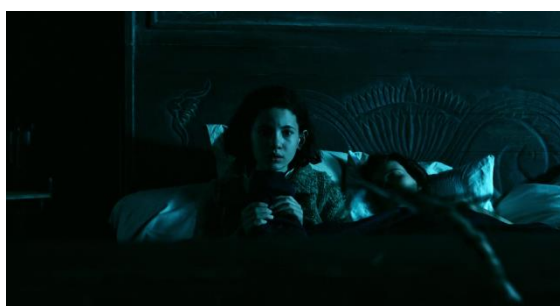
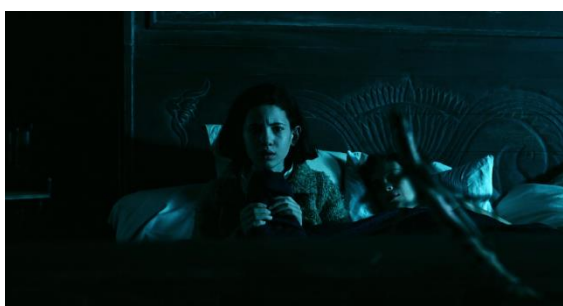
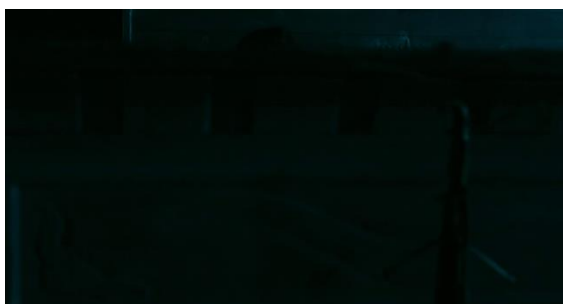
Ofelia, jadeando asustada, retira las sábanas para levantarse de la cama.



Por un momento volvemos al plano medio anterior en el que vemos a Ofelia incorporarse, antes de cambiar a un primer plano de los pies de Ofelia posándose en el suelo, donde hay una alfombra de textura muy similar a la de la chaqueta de Ofelia y por donde, repentinamente, pasa el hada-insecto, asustando a Ofelia, quien recoge los pies y se acuesta de nuevo. En este momento comienza una suave melodía más evocadora que siniestra.



Ofelia recoge los pies y se tapa, pero no puede evitar mirar con curiosidad, primero al suelo, y luego hacia los pies de la cama donde localiza al hada-insecto.



El insecto asciende por los pies de la cama hasta situarse frente a Ofelia ocupando visualmente el lugar de la madre en el plano. En el cabecero de la cama la talla con forma de cuernos continúa siendo evidente. La niña y el insecto parecen mirarse mutuamente, como

reconociéndose. El insecto hace zumbar sus alas un par de veces y finalmente parece dar por finalizado el reconocimiento saltando a la cama para acercarse a Ofelia.



Ofelia: Hola, ¿me has seguido hasta aquí?



Ofelia: ¿Eres un hada?

Hada:(sonidos)

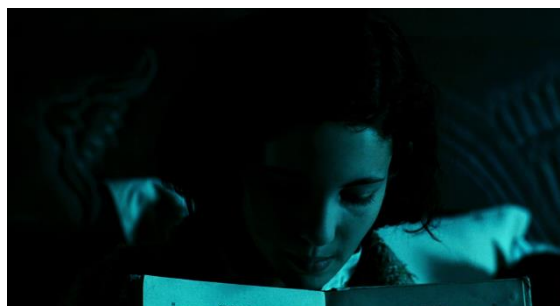
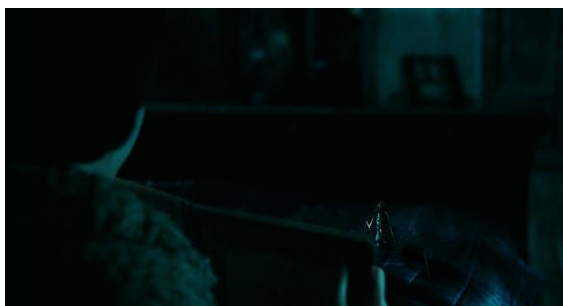


Ofelia: Mira.





Ofelia acepta con naturalidad al insecto-hada como una criatura más. Sin embargo necesita encajar la existencia de esa criatura de lo real en su subjetividad, integrarla en su propia realidad. Por ello recurre al libro de hadas que hemos visto con anterioridad y le enseña al insecto cómo son las hadas, las hadas en las que ella cree.



Ofelia: Esto es un hada



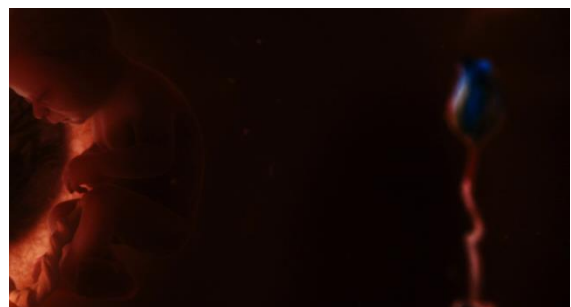
De acuerdo a la realidad de Ofelia un hada no debería mostrar esa apariencia de insecto, ha de parecerse a un hada de cuento y como tal la niña espera que el ser se transforme. El insecto

de lo real aparece entonces atrapado por el mundo de fantasía de Ofelia, su relato. En el plano se muestra al insecto sobre el texto del cuento junto a la imagen del hada, es decir visualmente *dentro* del libro de cuentos de hadas de Ofelia. Es la niña la que coloca el libro allí con sus manos (que enmarcan el plano), es Ofelia la que introduce al insecto en su relato.

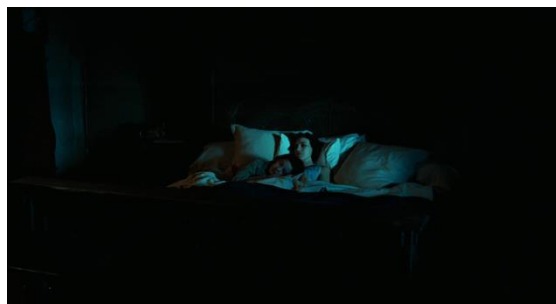
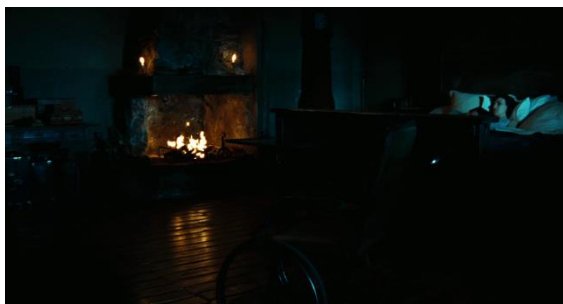
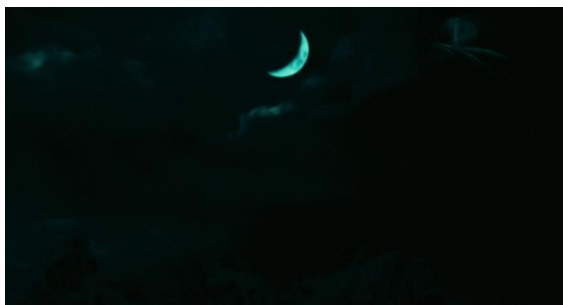
Pudiéramos dudar del poder de Ofelia para transformar lo real con su relato, o acaso dudar de la realidad de lo que vemos en estos instantes, y pensar que nos encontramos dentro de un sueño de Ofelia. No podemos resolver las dudas en este momento. Sin embargo sí contamos con algunas pistas que pueden ayudarnos a ir definiendo la naturaleza del universo de *El laberinto del fauno*.

La primera pista la encontramos apenas unas secuencias antes, cuando su madre pide a Ofelia que le cuente “uno de sus cuentos” a su hermano no nato. En palabras del director:

“Y aquí, era importante que la fantasía, abiertamente, dura y pura, fuera evocada por primera vez, a través de un relato de la niña que pasara por el vientre de su madre.”³²⁹



³²⁹ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno. Comentarios del director a la versión en DVD*. 2006 min 11



(Ofelia: Hermano, hermano... Hace muchos, muchos años en un lugar muy lejano y triste, había una enorme montaña hecha de piedras oscuras y ásperas. Al caer la tarde, en la cima de aquella montaña, una rosa mágica florecía cada noche, que hacía de quien la cogiese inmortal. Pero nadie se atrevía a acercarse a ella porque sus espinas estaban llenas de veneno mortal. Los hombres hablaban entre ellos sobre su miedo a la muerte, y al dolor, pero nunca sobre la promesa de la inmortalidad. Y cada día, la rosa se marchitaba sin poder ofrecer su regalo a nadie. Olvidada y perdida en la cima de aquella montaña fría y oscura. Sola para siempre, hasta el fin de los tiempos.)

En esa secuencia el cuento de Ofelia se muestra visualmente integrado en el mismo espacio físico del mundo primario. El cuento empieza con un travelling vertical desde el rostro de Ofelia, al interior del útero de su madre, donde continua el movimiento de cámara para mostrar al flor de la historia, la montaña, las espinas y siguiendo con el travelling a la luna, el molino y de vuelta al interior de la habitación. Un plano secuencia que ilustra cómo los relatos de Ofelia están integrados en lo real en el universo del film.

“Esto para mí ligaba los dos mundos de manera... narrativamente solamente con cámara³³⁰, sonido, luz, creaba la ilusión de unidad, justamente en el momento que las historias van corriendo paralelas”³³¹

En este caso, tanto la presencia de la madre como el diálogo entre ambas antes de dormir, nos llevan a concluir que el cuento pertenece a la vigilia de Ofelia y, por lo tanto, la secuencia también. Podemos afirmar que en la vigilia de Ofelia los límites entre sus relatos y lo real se difuminan.

Una segunda pista la podemos encontrar en la filmografía previa del guionista-director. Si hacemos un recorrido por películas anteriores, particularmente en aquellas en las que comparte labores de guion y dirección, casi siempre el protagonista es un niño que se enfrenta a un universo fantástico. Nos hallamos ante una de las temáticas troncales de la filmografía del director. Y dentro de esta temática los argumentos de las películas muestran elementos textuales comunes, de los que significaremos dos: en todos los ellos los niños son insomnes y durante estos periodos de vigilia insomne es cuando los niños presencian e introducen los componentes fantásticos fundamentales en cada película.



Aurora. *Cronos* (Guillermo del Toro 1993)

³³⁰ En las citas que hacemos de las palabras de Guillermo del Toro a menudo aparecen fallos en la composición de las frases. Esto se debe a que hemos transcrito fielmente las palabras del director incluyendo los posibles fallos gramaticales.

³³¹ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno. Comentarios del director a la versión en DVD*. 2006 min 13



Chuy. *Mimic* (Guillermo del Toro 1997)



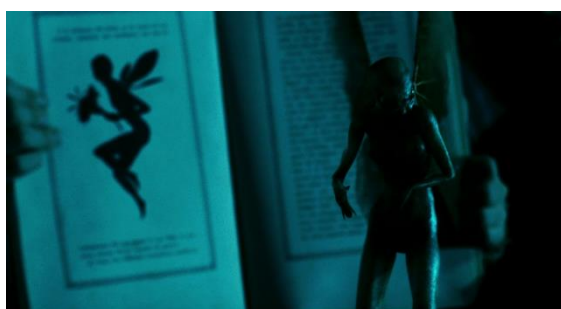
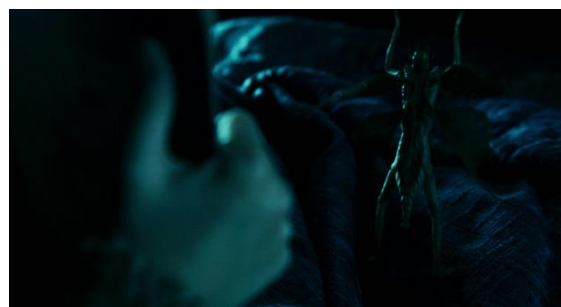
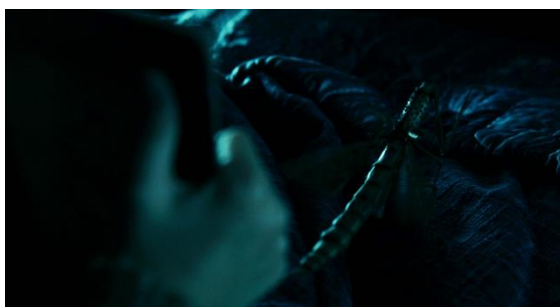
Carlos. *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001)

A la luz de estos datos, retomamos nuestra línea de razonamiento y consideramos que Ofelia *no* está dormida, no es un sueño a lo que asistimos en los siguiente planos. Es un mundo *real* que, al menos a los ojos de Ofelia, va adquiriendo tintes de fantasía. Esta visión es desde luego es la del director en el momento de la primera aparición del insecto en el film:

“Es su mirada [de la niña] la que vuelve el momento mágico, porque el insecto es un insecto y ella lo llama un hada” ³³²

Porque, como decíamos, Ofelia *modela* elementos de lo real (por el momento el insecto palo) para que se adapten a los cuentos que conforman su realidad subjetiva. No sabemos si Ofelia tiene el poder de modelar lo real en la película, pero sí que es capaz de adaptarlo para integrarlo en un relato válido para ella. Por ello el insecto palo sólo puede ser un hada para Ofelia y por ello induce su transformación.

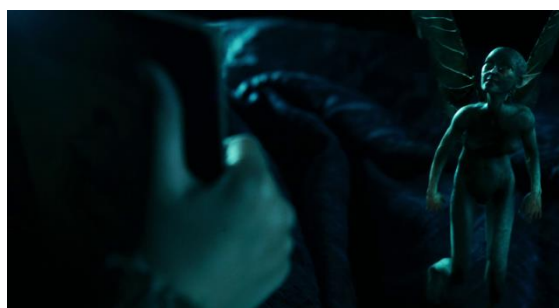
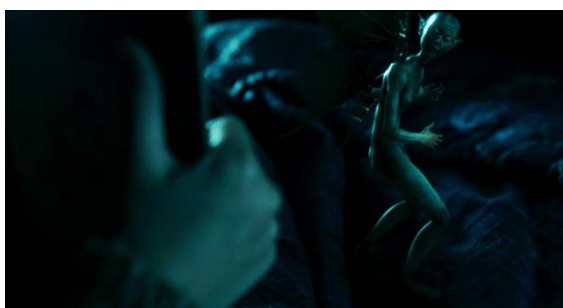
Se trata únicamente de un primer gesto, pero éste será el proceder de Ofelia en el transcurrir de la película, encontrar el modo de articular los acontecimientos de lo real tan caótico que le rodean para conformar un relato que dote de sentido a las experiencias que le asaltan a lo largo del film.



³³² DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno. Comentarios del director a la versión en DVD.2006* min 3



Una vez transformada, el hada mira su propio cuerpo, sus manos, ante de dirigir su atención de nuevo hacia Ofelia.

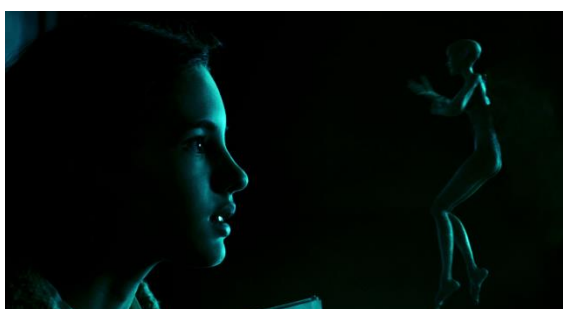
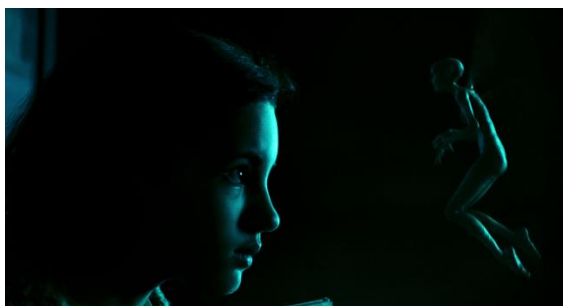


Entonces vuela para ponerse a la altura del rostro de Ofelia y quedar ambas bañadas por la misma luz sobre el fondo oscuro. Hasta ahora en la secuencia, ambas no compartían espacio aunque compartieran plano:



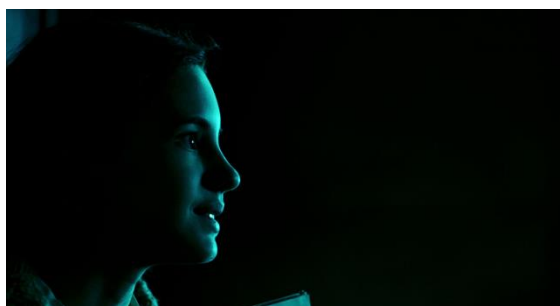
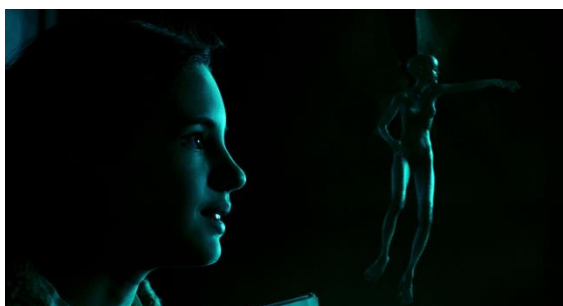


Bien la viga del techo, bien el pie de la cama o bien la propia colcha definían fronteras visuales que separaban a Ofelia y al insecto. Sin embargo, una vez transformado el insecto en hada al ser “introducido” en el libro de cuentos de Ofelia, niña e insecto forman parte del mismo universo.



Ofelia: ¿Quieres que vaya contigo?

El hada hace gestos a Ofelia para que le siga. El rostro de Ofelia se ilumina de alegría, está deseando esa llamada.



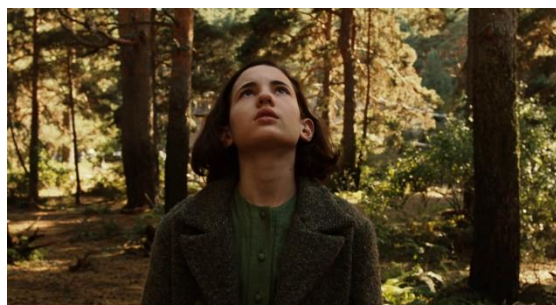
Ofelia: ¿Afuera? ¿Adonde?

Ofelia desea esa llamada porque le permite ir a donde ella quiere ir: al laberinto del fauno.

3.2. Primera visita al laberinto



Debemos recordar que ésta es la segunda vez que el laberinto aparece en el film. Diez minutos de metraje antes la niña, llevada por el insecto, ya se había encontrado con el laberinto, quedando fascinada por él, pero Mercedes evitó que entrara.



En esta primera ocasión, el umbral del laberinto tenía menos presencia visual en el plano y la fascinación de la niña no se debía tanto al laberinto como a la propia cabeza de fauno que corona el arco de la entrada.



Cabeza del fauno, omnipresente en numerosos elementos ornamentales de la película, incluyendo el principio de la película en el tótem donde la niña encuentra al insecto por primera vez.



En aquella secuencia, en el minuto 4 de película, cuando el convoy se adentraba en el bosque por primera vez y la madre de Ofelia se encontraba indispueta, Ofelia encontró una piedra con la que completó el rostro del fauno y fue en ese momento cuando el insecto palo surgió de la boca abierta del fauno.



La importancia de ese momento en el arranque del largometraje queda refrendada por las palabras del propio director:

“[el monolito] tiene la cabeza de un fauno con la boca abierta ahí y ella lo completa, completa la mirada del fauno y a través de ese acto invoca la magia al mundo real para mí”

333

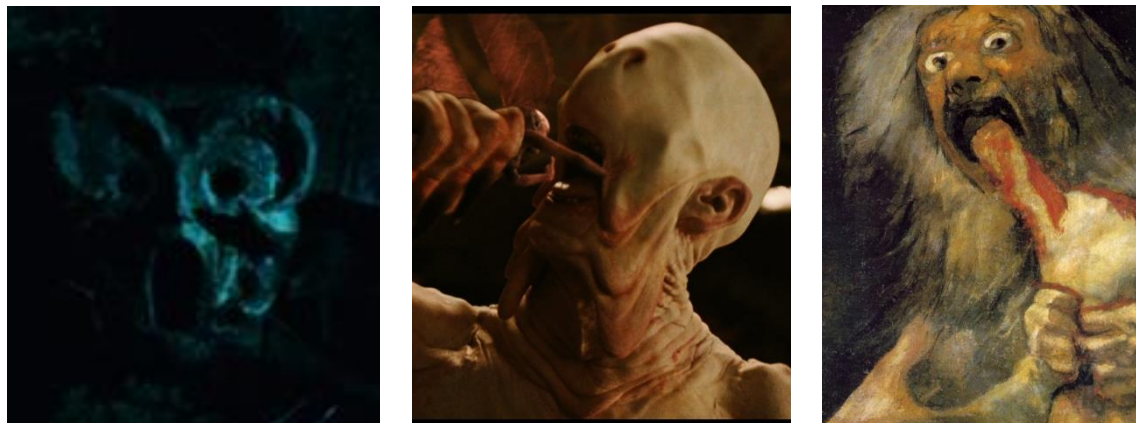
Volvamos a la secuencia que nos ocupa.



Es la segunda vez que se muestra la entrada al laberinto y la tercera vez que aparece la cabeza del fauno con una gran boca abierta. Analizaremos ahora un gran número de aspectos que confluyen en este momento.

³³³ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno. Comentarios del director a la versión en DVD.2006* min 53

Tomaremos como punto de partida la influencia de *Saturno devorando a sus hijos* de Goya en la película, como el propio director reconoce en referencia al hombre pálido que aparecerá más adelante³³⁴.



El fauno de boca abierta, el hombre pálido devorando al hada y Saturno devorando a sus hijos. Esta comparación directa puede parecer exagerada pero se ve refrendada por, al menos, dos datos. En primer lugar las palabras del propio director:

*“Porque para mí el hombre pálido y el fauno son uno mismo, es un disfraz más del fauno, una apariencia más del fauno, igual que el sapo. Porque el fauno lo que está haciendo es disfrazarse de diferentes cosas para probar, para poner a prueba a la niña”*³³⁵

En segundo lugar, el propio germen de la historia que del Toro planteó 14 años antes³³⁶ y que guarda una relación muy estrecha con el mito de Saturno:

I started with the story of a pregnant woman and her husband who moved into a house to reconstruct it during the Franco period. The woman fell in love sexually with a faun in a labyrinth, and the faun demanded that when her son was born, she would give it to him so they would continue their affair in the other world. It was a terrible tale of passion, but at some point it started to veer into fantasy, a clash between innocence and brutality.³³⁷

Saturno y el hombre pálido en relación directa con el laberinto y el fauno de boca abierta que corona su entrada. Y al considerar esta relación en el largometraje, debemos mencionar

³³⁴ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 53

³³⁵ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 54

³³⁶ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 1

³³⁷ LAMBLE, David. *The world of the labyrinth*. En The Bay Area Reporter. 2007.

http://www.ebar.com/arts/art_article.php?sec=film&article=288

también la importancia de ambas figuras, Saturno y el hombre pálido, en el universo cinematográfico del director.

En cuanto a Saturno es suficiente con recordar que la primera película del director se titula *Cronos* (Guillermo del Toro 1993) nombre del dios griego equivalente mitológico del Saturno romano. En dicha película el punto dramático más alto se alcanza cuando el abuelo protagonista (Federico Luppi) convertido en una especie de vampiro lucha contra la tentación de devorar a su propia nieta para perpetuarse en el tiempo. De modo que el mito del dios devorador Saturno y su conflicto están presentes en universo temático del director desde el comienzo de su filmografía.

Por otra parte, siempre ha estado presente algún tipo de hombre pálido en las películas de Guillermo del Toro, incluso en aquellas en las que no participó en el guion siempre optó por incluir una figura pálida. En este caso la presencia parece ser una decisión formal, puesto que el rol que desempeña el hombre pálido difiere mucho de unas películas a otras.



Cronos 1993



Mimic 1997



El espinazo del diablo 2001



Blade II 2002



Hellboy 2004



El laberinto del fauno 2006



Hellboy II 2008

A la luz de estos datos y las declaraciones del director, la relación que hemos encontrado entre el fauno de boca abierta, el hombre pálido y Saturno adquieren una carga significativa de gran densidad no sólo en el universo de *El laberinto del fauno* sino que también en toda la filmografía de Guillermo del Toro.



Otro elemento a destacar del plano de entrada al laberinto es la luna. Una luna que aunque parece escondida entre las copas de los árboles, es el elemento más brillante de la imagen y desde luego era de vital importancia para del Toro:

“Y aquí aparece un personaje secreto de la película que es la luna. A través de la película vamos... a través de todo el relato vamos a ir viendo a la luna perfectamente posicionada siempre a izquierda del laberinto y creciendo. La luna es un símbolo importante en la película. La luna que es un símbolo femenino y que el hombre primitivo asociaba con la

madre o asociaba con la mujer y que a través de nuestra historia siempre ha tenido una característica de mutabilidad de transformación. Es también un símbolo de crecimiento de transformación, porque contrario al sol, la luna nunca se queda estática, la luna tiene cuartos menguantes, cuartos crecientes y... Era importante, para mí, la pequeña épica de la niña y su transformación a ser mujer a través de la luna.”³³⁸

Por último, aunque aún no es claramente visible todavía, debemos prestar atención a la cita del arco de la entrada *“In consiliis nostris fatum nostrum est”* (Nuestro destino está en nuestra propia elección). Esta cita es una abierta declaración de intenciones de lo que el laberinto supone para los personajes, de lo que está en juego en la historia de la niña y en realidad en la historia completa de la película. Será la capacidad de decidir de Mercedes, del médico y de la niña lo que les convierte en héroes de la historia.

“La película trata de dar a todos los personajes adultos un momento de decisión, eh... si la película trata de la desobediencia y de la capacidad de elegir, entonces todos los personaje adultos deben de tener un momento en el que puedan elegir”³³⁹

La niña sigue al hada ansiosa por adentrarse en un laberinto, bajo el influjo de la luna y de Saturno, donde tendrá que tomar una decisión. Ella se siente atraída hacia el laberinto porque ve un lugar donde los cuentos pueden tener cabida, donde los relatos que ella lee pueden existir. En definitiva, un lugar donde las promesas se pueden cumplir y es posible un final feliz, un lugar donde hallar el sentido que no es posible encontrar en el caos de lo real.

Si tuviéramos la certeza de que este es un relato clásico³⁴⁰, un relato de fantasía “no problemático” sabríamos ya que Ofelia va a salir airoso de las pruebas y de la decisión que le esperan y por lo tanto obtendría su final feliz. Sin embargo Ofelia vive en un mundo donde su padre adoptivo, supuesto máximo garante de la ley, acaba de matar a un campesino por mero capricho y sin motivo; donde su madre no es capaz de actuar y duerme sedada; donde sólo Mercedes puede ser considerada una figura maternal. Un mundo, en definitiva, donde ningún adulto parece ser capaz de convertirse en el destinador que todo relato clásico necesita. Un adulto de los que:

³³⁸ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 18

³³⁹ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 61

³⁴⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood.*, *Op. cit.*

...afroitan su angustia y sustentan un –digno– relato, hacen posible que exista para el niño ese orden de trascendencia que es el orden mismo del sentido. Es decir, el orden del mito en el que el sentido anida.³⁴¹

Y desde luego tampoco podemos esperar que un fauno de boca abierta (*devorador de hijos* en su referencia metonímica a Saturno) sea origen del referente simbólico que Ofelia necesita. ¿Cómo será posible, entonces, un final feliz para ella? Para responder a esta pregunta debemos volver a su primer intento por adentrarse en el laberinto.



Cuando Ofelia intenta entrar durante el día en el laberinto es detenida por Mercedes quien define el laberinto como “*un montón de piedras que han estado siempre ahí*” (esta declaración deja claro que no puede ser Mercedes el donador simbólico de Ofelia). En este momento reclaman a Mercedes y ésta hace referencia al capitán como el padre de Ofelia.



Mercedes: Tu padre me necesita.

³⁴¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica. Op. cit.* p. 120



Ofelia: No es mi padre. El capitán no es mi padre. Mi padre era un sastre, se perdió a empezar la guerra. El capitán no es mi padre.



Mercedes: Me ha quedado claro.

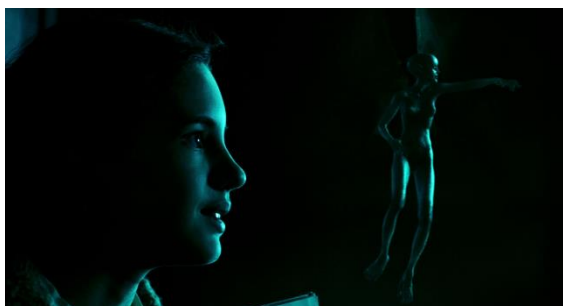
Gran vehemencia la de Ofelia para aclarar a Mercedes que el capitán no es su padre. No quiere de ninguna manera, que una persona amiga como Mercedes, le considere relacionada con un padre que no es el suyo. El suyo era otro, se perdió, era sastre y muy importante para ella. Todo ello es declarado por una Ofelia que sujeta su hatillo de libros de cuentos de hadas. Estos son los únicos detalles del padre biológico de Ofelia que tenemos en este momento, pero ya podemos empezar a pensar en él como el destinador (ausente) del relato. Desde luego para el director tenía una importancia determinante:

“...los cuentos de hadas originales, que eran historias transmitidas oralmente, a través de sastres y zapateros viajeros que iban de pueblo en pueblo, contando estas historias alrededor de una chimenea a cambio de una cama caliente y un poco de comida, y es por eso que los protagonistas de muchas de estas historias son zapateros o sastres. Justamente porque había el deseo de ellos de hacer las historias inmediatas. Las historias eran contadas principalmente a los adultos no a los niños y contenían una gran dosis de violencia y una gran dosis de realidad y justamente aquí la niña menciona que su padre es sastre, cosa que yo pensé que sería bonito incluir en homenaje a estos sastres y zapateros originales”³⁴²

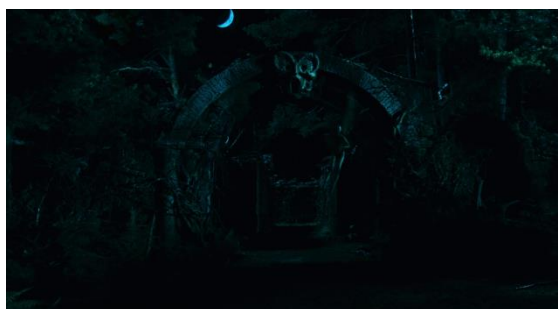
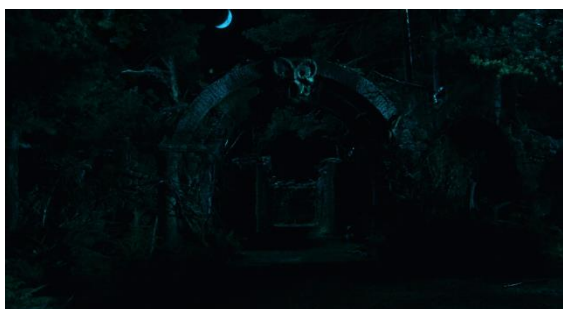
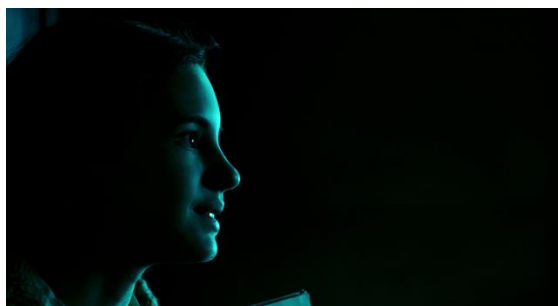
³⁴² DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 61

El padre de Ofelia fue el origen de los relatos que ella está empleando para modelar su universo fantástico partiendo de lo real, el primer narrador de los cuentos de hadas que la niña adora.

Completamos así todos los elementos que conforman la densidad dramática de este momento en el que Ofelia se adentra en el laberinto: un lugar donde habrá de tomar una decisión, bajo el influjo de la luna y de Saturno, impelida por los relatos de su padre sastre muerto en la guerra.



Ofelia: ¿Afuera? ¿Adonde?



Accedemos al umbral del laberinto gracias a un montaje que enmascara el salto espacial, cambio de plano del rostro de la niña en la habitación a la entrada del laberinto, pero por la iluminación de ambos planos podría parecer que pertenecen a un mismo espacio. Incluso el movimiento del hada de izquierda a derecha desde un plano al siguiente define una suerte de continuidad espacial. Estamos muy cerca de la continuidad espacial entre fantasía y realidad, dentro y fuera que veíamos en la representación del cuento que Ofelia cuenta a su hermano no nato.

La música que en la habitación que ha ido transformándose de una música oscura a música más melódica, ahora se torna en una melodía abiertamente evocadora: una música de cuento y fantasía. Nada siniestro espera a Ofelia en el laberinto.



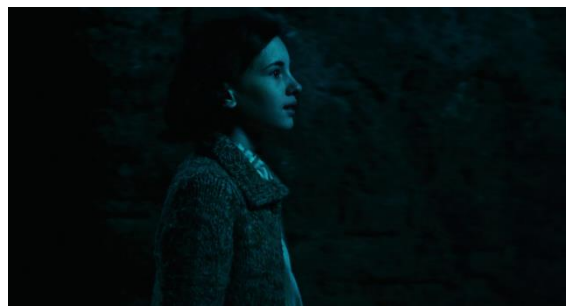
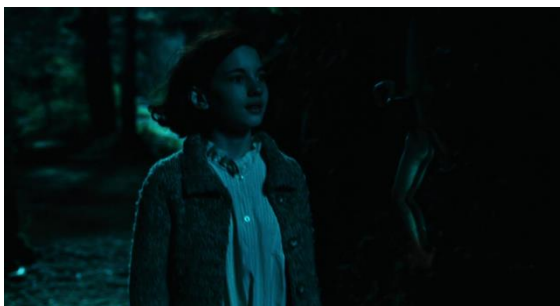
Ofelia va hacia el laberinto como hipnotizada, sin más abrigo que su chaqueta de lana y su camisón, como si no acusara el frío. Se adentra en el laberinto justo por el centro del umbral, alejándose sobre el eje de cámara, dando la sensación de que en lugar de avanzar está menguando físicamente al traspasar el umbral, como si, al igual que Alicia, necesitara empequeñecerse para poder entrar en el mundo mágico. Sin embargo, justo en el momento de pasar bajo el arco una sombra oculta a Ofelia y por un momento casi desaparece en el plano antes de que la luz la vuelva a iluminar. Una luz irreal, en absoluto justificada por la posición de la luna.

Así se adentra Ofelia en el laberinto. Un laberinto construido con paredes y piedras, como lo haría el hombre, pero sus formas rectilíneas apenas se perciben bajo las ramas, la tierra, el musgo, los árboles... Materia orgánica, salvaje que casi ha enterrado a la construcción humana bajo los dominios de lo natural.



Cambio de plano para recibir a Ofelia desde el interior del laberinto. Ahora los oscuros muros que rodean a la niña sólo están compuestos de tierra, no hay rastro de sillares o piedras colocadas por manos humanas. Los muros están oscuros, la niña está oscura, el hada apenas se ve, sólo el camino aparece iluminado en este momento.

El hada continúa guiando a la niña, pero ésta ya no necesita su atracción. Ofelia se adentra embelesada en el laberinto, donde la luz de la luna parece iluminarla de nuevo.



El movimiento panorámico de cámara en la entrada hace que veamos a Ofelia de costado, en plano medio sobre la pared de tierra, como si se hubiera adentrado, no sólo en el laberinto, sino también en la misma tierra que lo conforma.



Continúa el avance de izquierda a derecha, con el hada por delante y la cámara siguiendo el movimiento con suaves panorámicas. La figura de Ofelia sigue “incrustada” visualmente en la tierra de las paredes. Ahora sí, parece que Ofelia empieza a sentir frío según se adentra en el laberinto.



Después de varios planos similares, cambia la posición de la cámara para situarse muy alta, mostrando a Ofelia en un picado muy acentuado, pequeña y todavía incrustada visualmente en la tierra, efecto que queda reforzado por unas ramas que parecen raíces. El movimiento de Ofelia es ahora de arriba hacia abajo y de nuevo hacia arriba. A la vez, la música ofrece una variación hacia el suspense.

En este plano, también, se ve por primera y única vez la forma del laberinto. Guillermo del Toro no muestra un plano descriptivo del laberinto en el film, en ningún momento de la película sabemos si es grande o pequeño, circular o poligonal, sencillo o enrevesado. Los comentarios del director refuerzan esta confusión, ni del Toro mismo acierta a describir qué es y cómo es el laberinto, más allá de decir que es un símbolo. Sin embargo resulta curioso que en los comentarios a la película intenta describirlo hasta en tres ocasiones:

*“Una de las imágenes principales de la película, evidentemente es el laberinto, y el laberinto, para mí tiene muchas lecturas. Yo creo que un símbolo no se puede cerrar, porque cuando se cierra un símbolo completamente, se vuelve una cifra. Y una cifra da lugar a una ecuación fría, una ecuación matemática. En cambio un símbolo es abierto y es libre. El creador puede buscar darle una cuantificación, un valor concreto, pero nunca se puede cerrar...”*³⁴³

“La idea del laberinto, tiene muchas lecturas. Una de ellas puede ser el laberinto en el interior de la cabeza de la niña, otra de ellas es para mí, probablemente, el laberinto en el

³⁴³ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 88

que está el capitán, el laberinto histórico en el que está transitando España, y que de ser una princesa que no sabía quién era, ni de dónde venía, llegará a una generación que no sabrá el nombre del fascista. ³⁴⁴

“Y el laberinto para mí también representa la posibilidad de ir hacia la izquierda, hacia la derecha, pero siempre transitando hacia un centro inevitable. En inglés existen dos palabras para describir los laberintos, es laberinto es labyrinth, o maze, y el maze es un tipo de laberinto que tiene muchos puntos ciegos, puntos en que se pierden. El laberinto, en cambio, no tiene puntos ciegos, simplemente es un tránsito continuo. A mucha gente les recuerda, o les evoca la idea del cerebro humano, o de las tripas humanas. En todo caso evoca una interna... in... interiorización de un proceso. Y creo que es muy bonito pensar que la niña viaja hacia un mundo interior, y lo vuelve real, lo vuelve manifiesto. La voluntad de la niña gana a la del capitán.” ³⁴⁵

Muchas ideas, mucho simbolismo en ese laberinto, que no terminan de cuajar en una forma laberíntica concreta. Únicamente muros y tierra, “*un tránsito continuo*” será lo que veremos en las sucesivas visitas al laberinto.



Un tránsito continuo “*hacia un centro inevitable*”. Curiosa la expresión empleada por el director, cuando lo natural es que un laberinto *impida* o condicione el acceso su centro. Un laberinto es un lugar para perderse o para que alguien ajeno se pierda, pero en el universo de *El*

³⁴⁴ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 91

³⁴⁵ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.2006 min 93

laberinto del fauno el laberinto es un tránsito continuo hacia un centro inevitable, y como tal se plasma en imágenes: como un recorrido por dentro de la tierra hasta llegar al agujero de su centro, que es a donde Ofelia finalmente llega bajo el influjo de la luna.



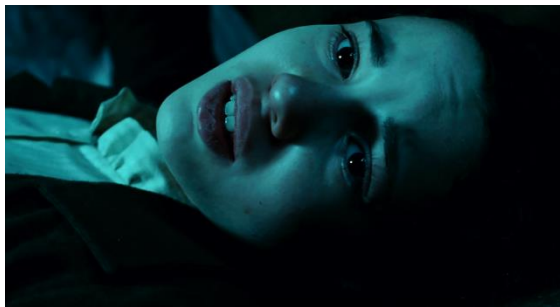
Debemos recordar, que éste es el recorrido del principio mismo del film: de las paredes de tierra a la profundidad del ojo de la niña, en cuyo interior comienza el relato del mundo de fantasía. Recuperemos, por un instante, los planos iniciales del film.



Esa misma mirada en picado al fondo del pozo será el también el penúltimo plano del film, con la niña muerta en el borde y su sangre goteando hacia el fondo.

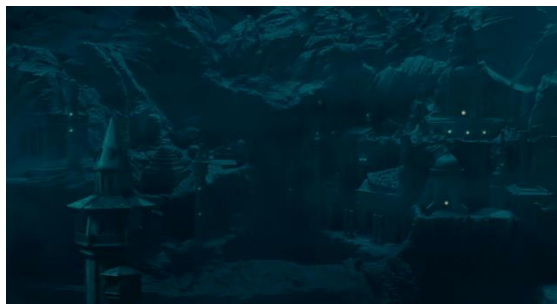


El pozo en el centro del laberinto es, por lo tanto, el lugar fundamental del film, tanto una ubicación física como un recurso formal. Un pozo oscuro de fondo iluminado y una espiral que nos atrae magnética hacia él, al igual que ocurría con el ojo de la niña.



Narrador: Cuentan que hace mucho, mucho tiempo.

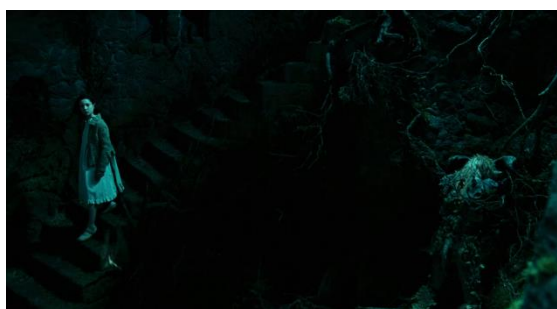




Narrador: En el reino subterráneo.

Imposible obviar la semejanza en el tratamiento formal entre el pozo y el ojo. En el interior del ojo (de la niña) se encuentra el reino subterráneo en el que ella es una princesa. En el interior del pozo se encuentra el fauno con sus pruebas.

De momento nada sabe Ofelia de lo que hay en el fondo del pozo, pero desciende por la escalera de caracol sin dudas, sin miedos, quiere ver lo que allí se encuentra.



Ofelia: ¿Hola?...Hola...

La composición visual sigue mostrando a Ofelia como incrustada en la tierra, con ramas a modo de raíces. En esta ocasión se puede ver, además, al propio fauno vuelto de espaldas contra la pared, como si jugara al escondite y estuviera contando. Pero la niña no lo ve, como tampoco lo ve el espectador en un primer visionado.

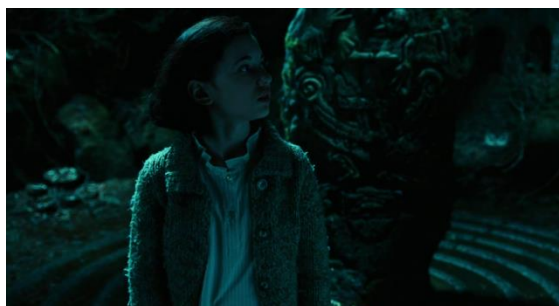
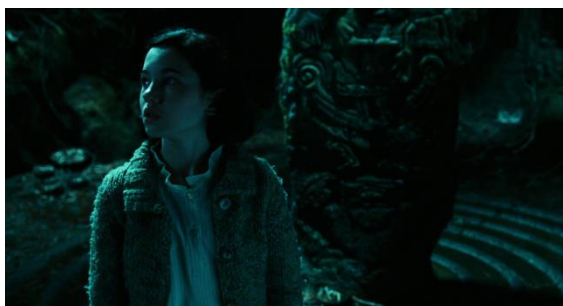


Ofelia sobre las escaleras, el fauno sobre la tierra, ella de cara, él de espaldas, pero ambos los únicos elementos iluminados del plano rodeando un centro oscuro.

Continúa el travelling hasta que el monolito, en el centro de la base el pozo, ocupa el lugar del fauno en el plano.

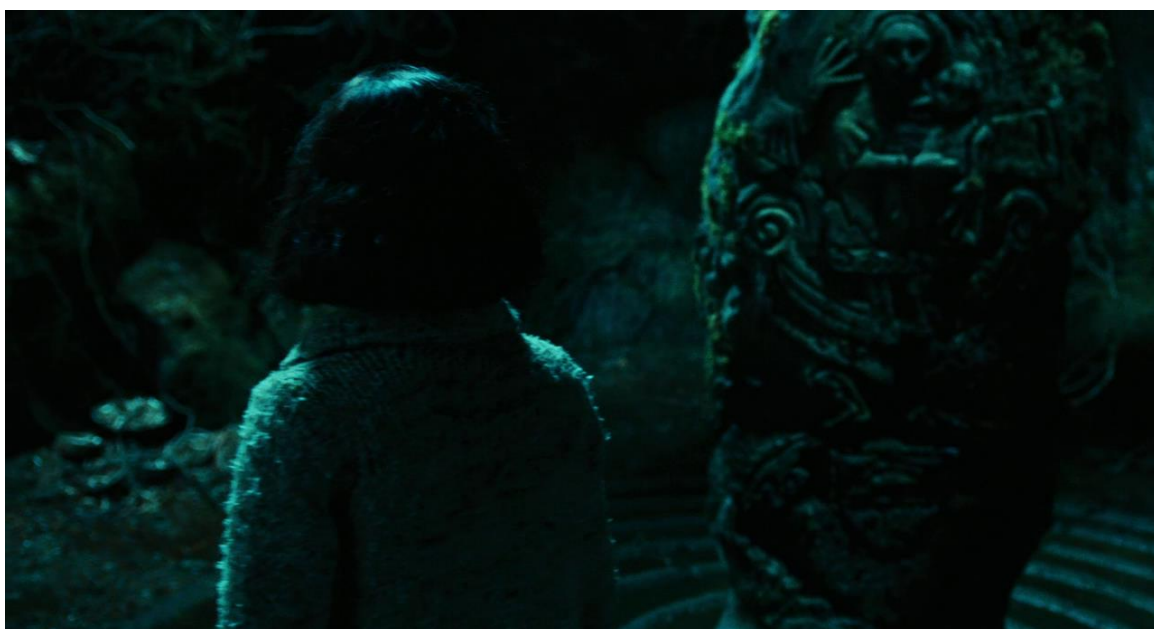


Ofelia queda empequeñecida en picado junto a un *maze* que hay en relieve en el suelo, y en cuyo centro se yergue sólido el monolito. Un monolito que se encuentra, en el centro de un laberinto en bajorrelieve, que, a su vez, se encuentra en el fondo de un pozo en espiral y que, a su vez, se encuentra en el centro del laberinto. Un monolito que se encuentra *tres veces en el centro* ha de ser importante y sin embargo Ofelia no parece prestarle mucha atención e incluso la realización le resta importancia ocultando el lógico contraplano de la mirada de Ofelia.



Ofelia: ¿Eco....?

Un instante después la panorámica sí que nos permite ver algo de lo que hay en el monolito pero sólo de pasada, brevemente, sólo una parte.



Un bajo relieve en el monolito que representa a una madre con un niño en una representación muy similar a la virgen con niño clásica:



Más adelante veremos, con significativa relevancia, el monolito completo. El bajo relieve compone una suerte de sagrada familia, padre, madre e hijo.



Sin embargo, en esta sagrada familia, los lugares están trastocados significativamente. El lugar del padre lo ocupa el fauno -figura pagana con ciertas reminiscencias diabólicas en la cultura cristiana-, de hecho, será el propio fauno el que se identifique en el tótem en la siguiente secuencia del pozo. Pero su rol no es el de padre, es el de mensajero de éste, al menos así se presenta él mismo en esta secuencia y queda reconocido como tal en el final de la película. Incluso podríamos decir que desempeña un rol de mensajero de todos los padres, en ocasiones será siniestro como el capitán Vidal, en otras será un padre simbólico como el sastre-rey, haciendo honor a la ambigüedad de la figura pagana del fauno.

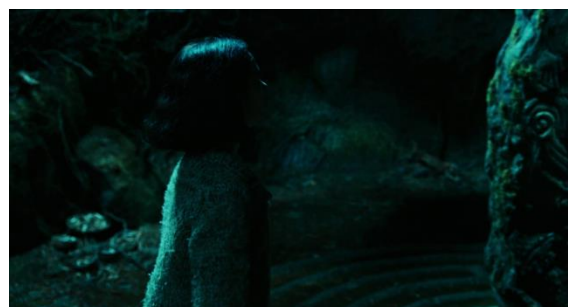
³⁴⁶ *Virgen con niño con querubines*. 1650. Giovanni Battista Salvi, llamado Il Sassoferrato. Fragmento

Por otra parte, en el lugar de la madre está Ofelia, porque llegado el momento, a la niña le corresponderá ejercer el papel de madre para su pequeño hermano ante la inoperancia de su madre.

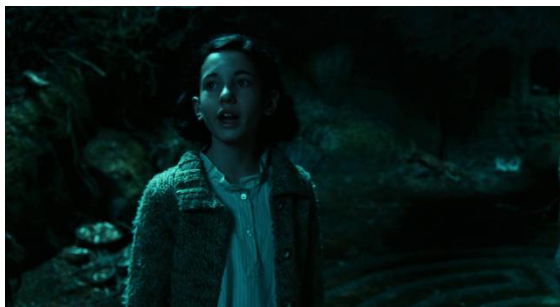
Una imagen semejante a la sagrada familia pero adaptada a la rol personajes que desempeñan cada rol en el relato: fauno-niña-bebé, una familia fallida, descompuesta, pero por la que Ofelia tratará de luchar hasta sus últimas consecuencias.



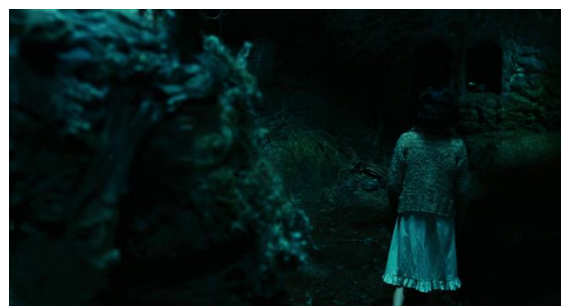
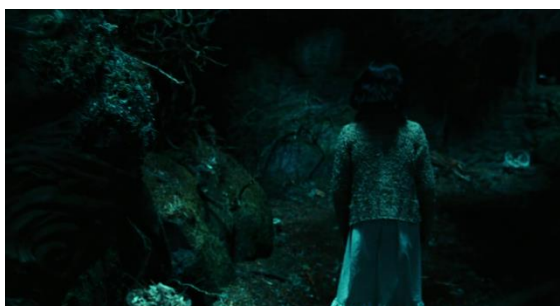
Pero como decíamos (y a diferencia de las otras dos secuencias que posteriormente se desarrollan en el pozo) el padre está ausente y la presencia del monolito es fugaz.



La melodía se ha detenido y sólo se escuchan sonidos propios de una cueva, el zumbido del vuelo del hada y la llamada de la niña.

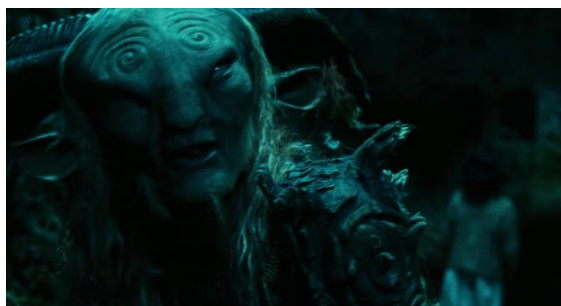
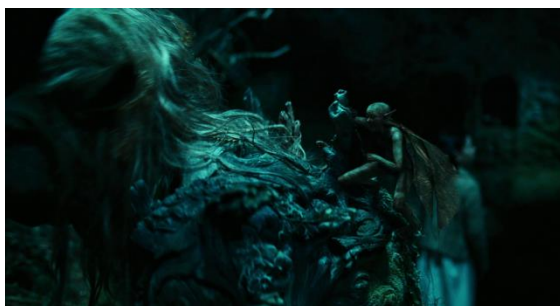
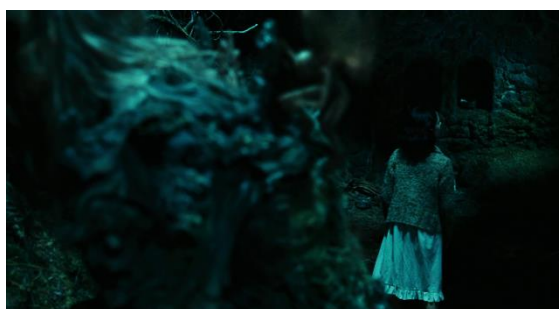
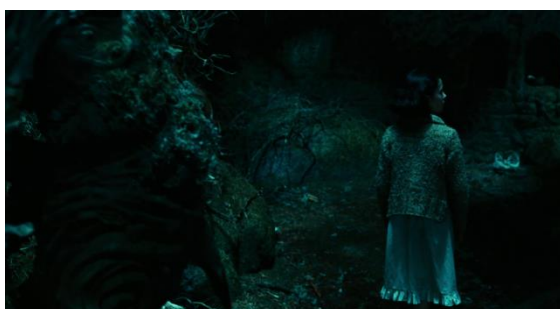


Ofelia: Eco....



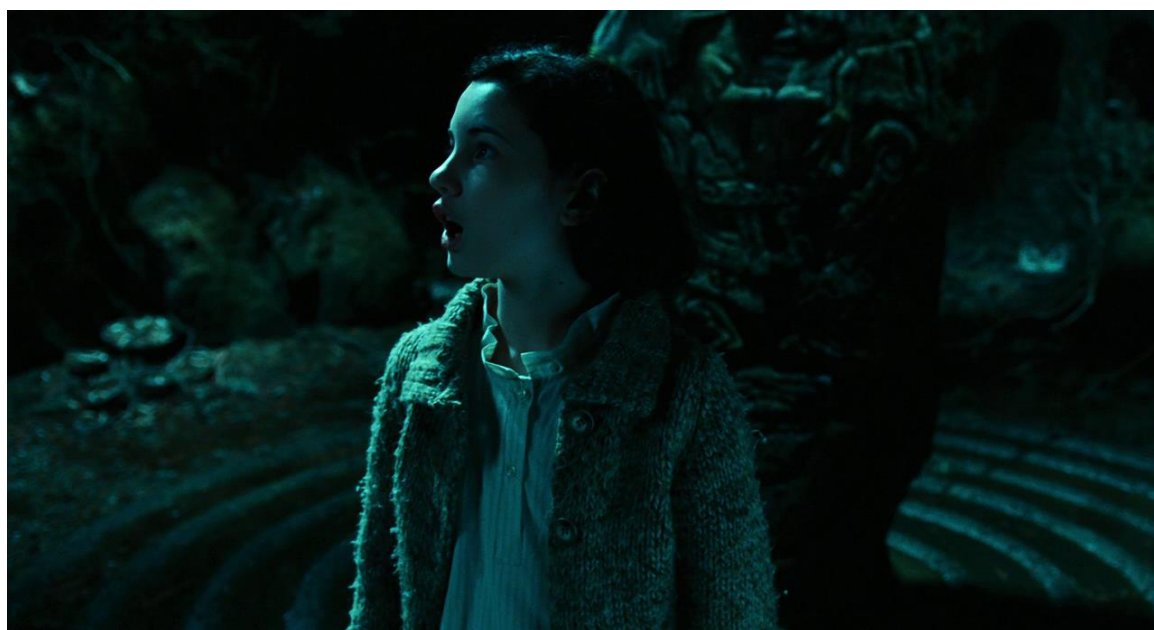
Ofelia: Hola....

En cuanto el monolito desaparece del plano, sólo las rocas y la tierra, lo telúrico rodea a la niña, hasta que por la izquierda, de nuevo irreconocible, aparece la figura del fauno únicamente remarcada porque el hada se posa sobre ella, momento en el que el fauno parece despertar con un sonido gutural.



Así pues el fauno se mimetiza con el entorno natural de tierra y plantas, este es su mundo, su territorio, y la niña *incrustada* en esa tierra se halla en el mundo del fauno. El laberinto, la construcción humana, es la barrera y limitación para el acceso al mundo fantástico que es natural al fauno.

Creemos importante la relación metonímica del hada que primero surge en el monolito *tuerto* que la niña arregla al inicio de la película, una hada que luego se transforma por el *contacto* con el cuento de la niña tiene en sus manos al comienzo de esta secuencia y que, finalmente, guía a Ofelia hasta el fauno a quien revive con su contacto físico. Hasta este contacto, el fauno es como un bloque de piedra más, no hay reacción alguna a la presencia de la niña ni a sus llamadas. Para *animarlo* es necesario que el hada, portadora de la capacidad transformadora de los relatos de Ofelia toque al fauno. Desde luego la importancia de este toque es fundamental, por ello el director le dedica un primerísimo plano (además de un esfuerzo infográfico relevante). Y la relación metonímica con los relatos de la niña se ve reforzada en el propio plano. Para poder visualizar esta idea con claridad, repasemos este largo plano con más detenimiento:



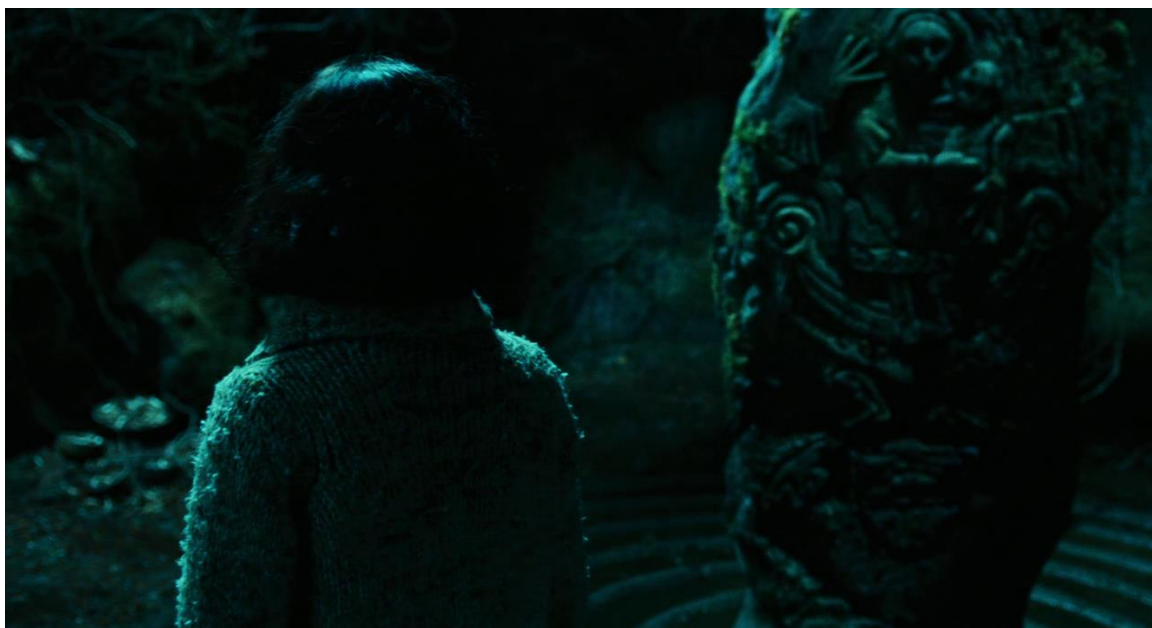
Ofelia: ¿Eco...?

Después del picado Ofelia aparece fundida con el monolito de la “sagrada familia”, en la que el padre aún no es visible. En el triple centro que es el fondo del pozo, en el lugar más interior posible que guarda relación formal con el propio interior de la niña (el interior de su ojo). Podríamos decir: en el lugar más interior del universo de la niña, hacia el que se sentía fuertemente atraída, hay una familia que no tiene padre porque está *cortado*. Ofelia aparece

compositivamente en el lugar del monolito. Y en ese lugar la primera llamada de la niña “¿Eco?”. Una llamada que sólo puede apelar al padre explícitamente ausente.



Ofelia busca a su alrededor. Entre tanto, el hada recorre el pozo de lado a lado (este recorrido del hada a veces se muestra visualmente y a veces es únicamente sonoro) como si ella misma estuviera buscando.



Ofelia: Eco...

El movimiento de cámara se mantiene mientras Ofelia se aleja del monolito hasta que éste queda fuera de plano. Ofelia repite su llamada sin respuesta y el hada pasa justo por delante de su boca como si el vuelo del hada fuera expresión física de la llamada de la niña.



Continúa el travelling siguiendo el recorrido de la niña desde el monolito manufacturado, civilizado pero cercenado, hacia las rocas brutas sin forma reconocible.

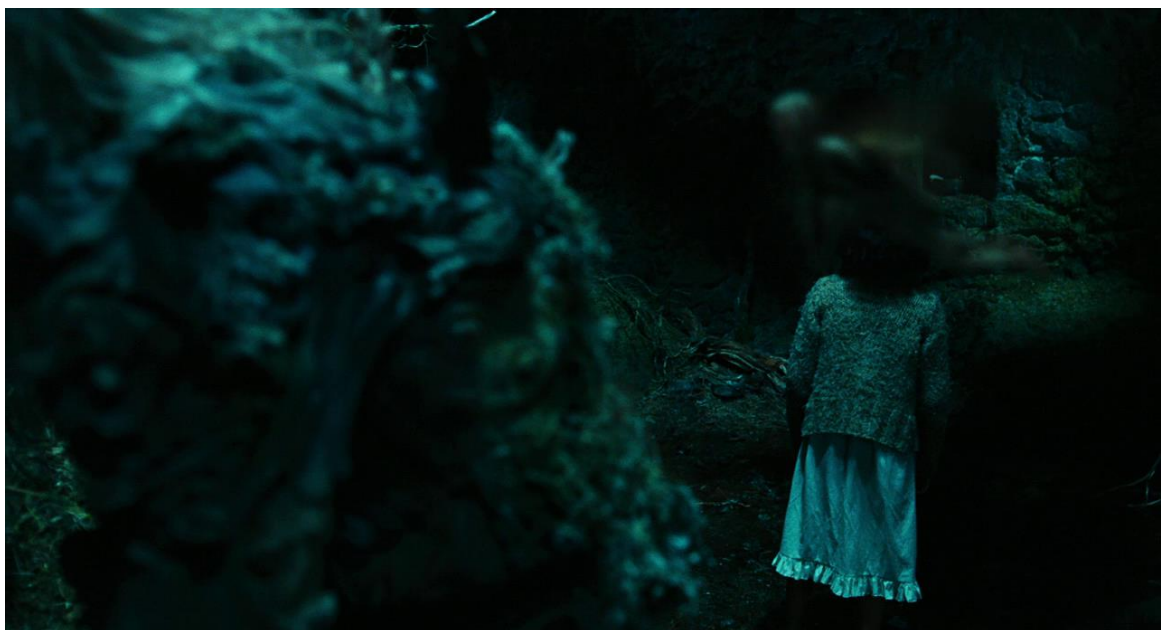


Ofelia: ¿Hola?

A medida que Ofelia se aleja de espaldas, las rocas y las plantas van cobrando mayor presencia visual en el plano. De nuevo la niña parece empequeñecerse al adentrarse en el mundo mágico.



Y además de aumentar el volumen de las rocas en el plano, la cámara se acerca tanto a ellas que quedan en primer plano y fuera de foco con respecto a la niña.



Ofelia: ¿Hola?

La masa de rocas desenfocada ya ocupa más de medio plano. En ese momento el hada - heredera de la capacidad transformadora de los relatos de fantasía de la niña y receptáculo físico de su llamada- *toca*, se superpone, visualmente a la niña.



Justo después del *toque* en superposición del hada sobre la niña, aquella se posa en el bloque de rocas. Y en este momento se desencadena la relación metonímica de modo visualmente explícito: desde Ofelia con su llamada y por lo tanto desde su carencia de figura paterna plena, pasando por el hada portadora de su llamada y de la capacidad transformadora de su relato, hasta el bloque de rocas que es *animado* y convertido en fauno por el toque transformador que el hada porta. Todo en apenas unos instantes.



La niña en profundidad, en contacto visual con el hada en primer término pero desenfocada, que a su vez está en contacto con el fauno inanimado.

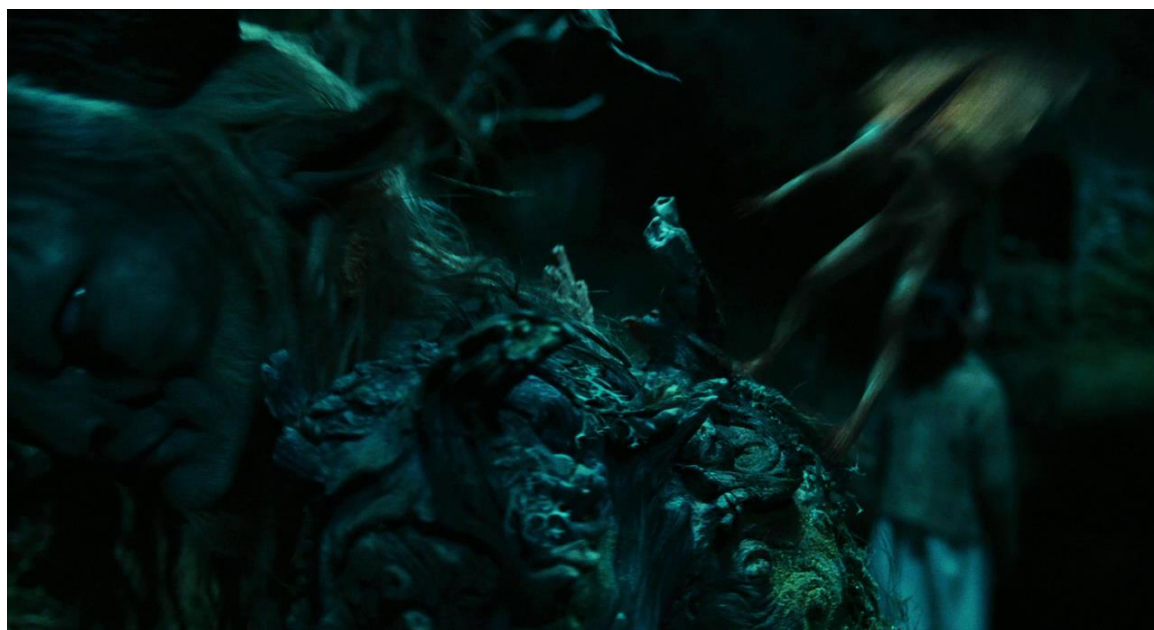


Sobre ese triple contacto visual, comienza el cambio de foco del objetivo de la cámara desde Ofelia hacia el primer término del toque del hada sobre el fauno y empieza a oírse un sonido gutural.



Se completa el cambio de foco, Ofelia casi se difumina sobre el fondo, el hada queda enfocada mientras ésta termina de posarse (tocar) al fauno que empieza a cobrar vida al ser animado por el contacto.

Dentro de ese contacto triple, el cambio de foco desde la niña al fauno culmina, formalmente, la transferencia del ánima desde la niña hasta el fauno a través del hada.



Impecable resolución visual la que despliega Guillermo del Toro, que en único plano de apenas unos segundos muestra la carencia de la niña y su llamada sin respuesta en el mundo real de los humanos representado por el monolito y cómo, ante esta falta de respuesta, Ofelia se dirige al reino mágico de la tierra, para desde su necesidad hacer uso, nuevamente, de la capacidad transformadora de los relatos y crear una figura de fantasía que venga a dar forma su realidad desestructurada. Una hermosa plasmación de la construcción de un relato que la niña lleva a cabo:

...el relato se manifiesta como el instrumento que permite a la conciencia sobrevivir sin desintegrarse frente a las siempre azarosas series de sucesos que le es dado padecer. Pues sólo el relato ofrece el hilo de sentido que permite ligar esos acontecimientos en sí mismos deshilachados que constituyen la experiencia de lo real ³⁴⁷

Ofelia, tomando como referente los cuentos que su padre narraba, articula un relato que estructure su realidad. Y, ante la ausencia de un destinador manifiesto, es ella misma quien teje

³⁴⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "La eficacia simbólica", en *Trama y fondo* nº26, *Op. cit.* p. 24

el relato que necesita a partir de aquellos relatos que su padre biológico hubo de narrarle. Por ello, en toda la película, es necesaria su intervención para que la fantasía se desencadene.

Primero en la aparición del insecto-hada:



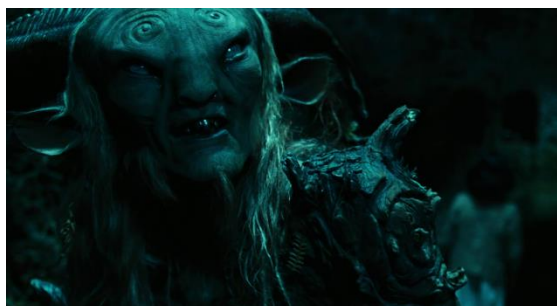
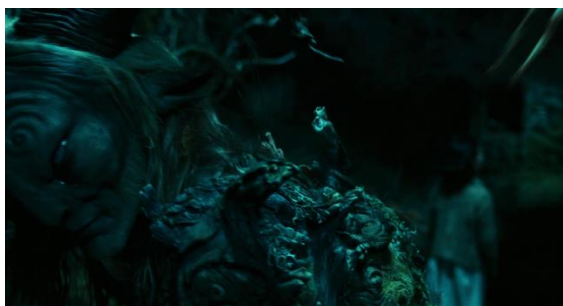
Segundo en su transformación del hada:



Y tercerco, de un modo más sutil, en la *animación del fauno*:

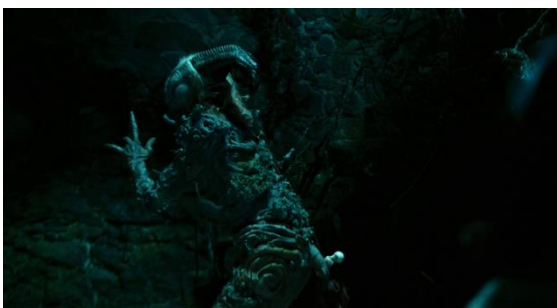
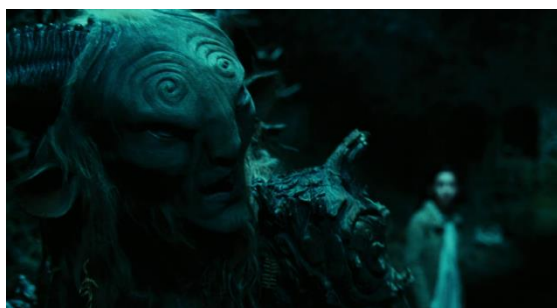
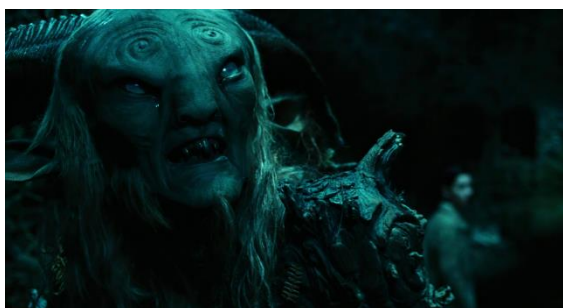


Así pues el fauno que no respondía a las llamadas, que no se movía, cobra vida con un sonido gutural y unas palabras.



Fauno: ¿Sois vos?

El fauno es animado y sus primeras palabras hacen referencia al *ser* de la niña. Pues lo decisivo de este relato es si Ofelia es o no es, es decir si es aquella capaz de superar las pruebas para ser princesa -heroína- cuando sea necesario.



Ante las palabras del fauno, Ofelia se gira y después se da la vuelta el propio fauno. Éste emite sonidos guturales al tiempo que se mueve titubeante, con dificultad, con gran inestabilidad, como si fuera un recién nacido o un viejo si hacemos caso a su aspecto. Según sus propias palabras, el director puso mucho énfasis en la edad inicial y el rejuvenecimiento paulatino del fauno³⁴⁸. Cambio de plano al contraplano donde ya vemos al fauno casi completo. Se trata de un personaje delgado, de gran fragilidad, con una piel de color y textura muy similar a la tierra conforma las

³⁴⁸ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD.

paredes del pozo. De no ser por la iluminación lo confundiríamos con el fondo (como de hecho ha ocurrido hasta hace unos instantes).



Fauno: ¡Ah!....

El fauno continúa girándose al tiempo que el hada entra en plano y se sitúa junto a él. El fauno emite una exclamación más de reconocimiento que de sorpresa al mirar a Ofelia, acompañando el sonido con un expresivo gesto de manos.



Fauno: ¡sois vos!



Fauno: Habéis regresado

Plano-contraplano de diálogo sin oposición, donde la figura del fauno adquiere mayor presencia mientras que Ofelia aparece empequeñecida. Las palabras del fauno confirman el ser de la niña, la reconocen y nombran como sujeto elegido. Al mismo tiempo la niña retrocede, pero no ante la presencia del fauno, sino ante sus palabras. La niña acepta con cierta naturalidad la

presencia del ser fantástico, pero sus palabras le afectan y da un paso hacia atrás, a la vez que el hada se sitúa a su lado, remarcando el lazo que une a la criatura con la niña.

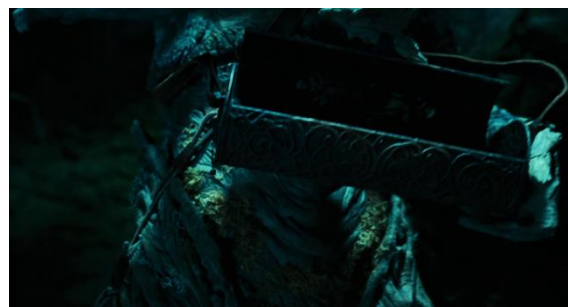
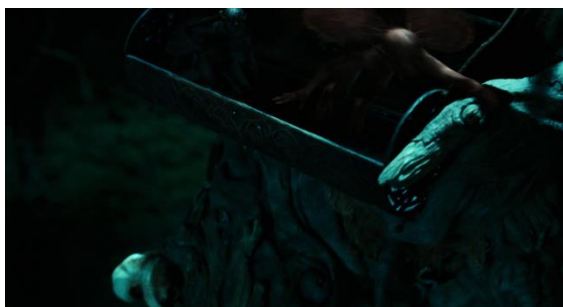


Fauno: No os asustéis, os lo ruego.

El fauno pasa a ocupar por completo la imagen en plano medio, aunque aparece parcialmente iluminado quedando su figura en claro-oscuro. El expresivo lenguaje gestual del fauno acompaña unas palabras de gran consideración y respeto hacia lo que la niña es.

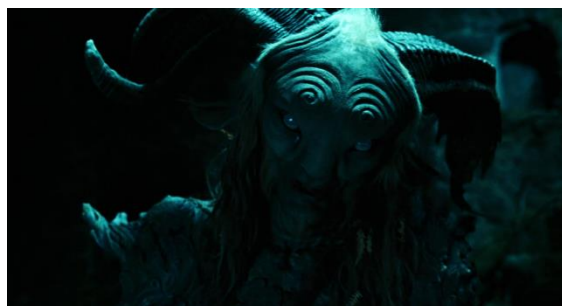


Fauno: ¡Ah! Mirad.

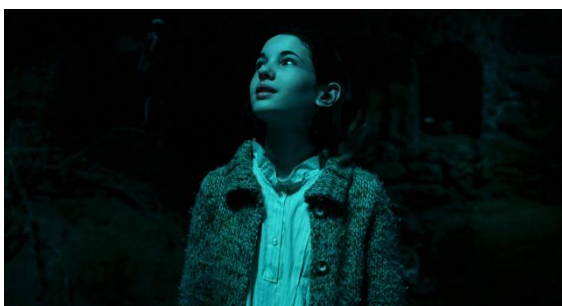
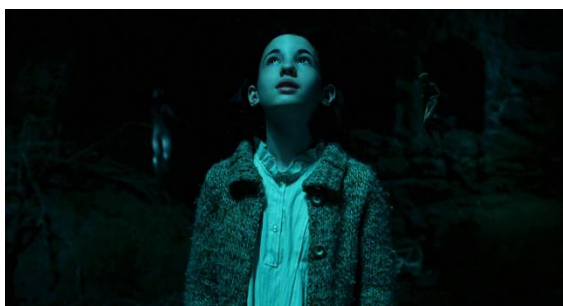


Fauno: Mirad.

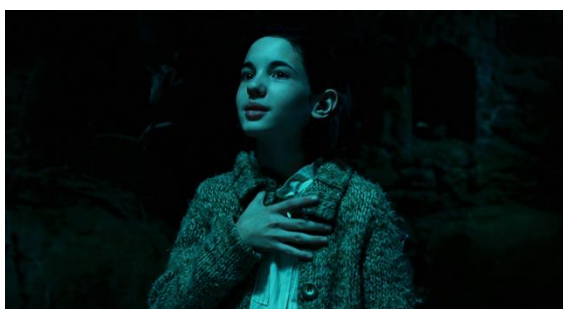
El fauno muestra una funda que lleva colgada, de la que salen hadas como la que acompaña a Ofelia. Trata de ser un gesto de conciliación que muestre su talante, su naturaleza como fauno.



Fauno: ja, ja, ja... ah...



Y el gesto funciona. Las hadas son iguales en morfología a la que Ofelia ha transformado con su cuento, y como tal las identifica. Ofelia las reconoce como suyas, como parte de su relato al igual que al fauno. Por ello sonrío contenta al tiempo que la cámara se le acerca, en suave travelling, igualando su presencia visual con la del fauno. Ya no hay intimidación, la relación visual es de igual a igual.



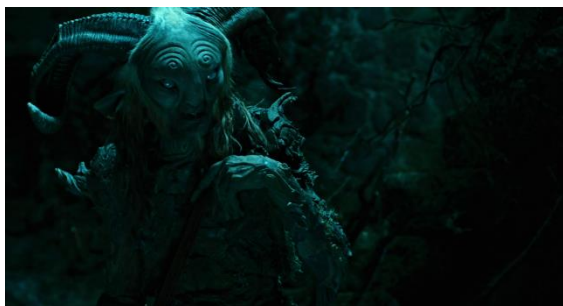
Ofelia: Mi nombre es Ofelia

Ofelia reconoce al fauno como alguien que está de su parte, por ello se presenta al tiempo que cierra el cuello de la chaqueta denotando cierta reserva. Curiosa la forma de presentarse, no dice un lógico “soy Ofelia”, sino “mi nombre es Ofelia”. La niña se presenta haciendo referencia al nombre por el que es llamada, pero elude el “soy Ofelia” que ligaría al nombre con su persona. Se presenta con su nombre, pero un nombre en el que no se reconoce, un nombre que no la nombra.

Se multiplican las connotaciones del “sois vos” inicial de fauno. El ser de la niña está en juego, ella es nombrada como Ofelia, pero quiere *ser* algo más, por ello el relato encarnado por el fauno gira entorno al asunto nuclear para ella.

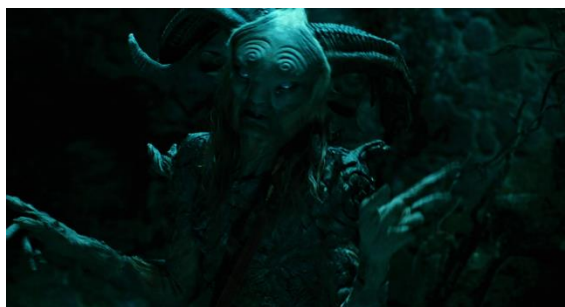
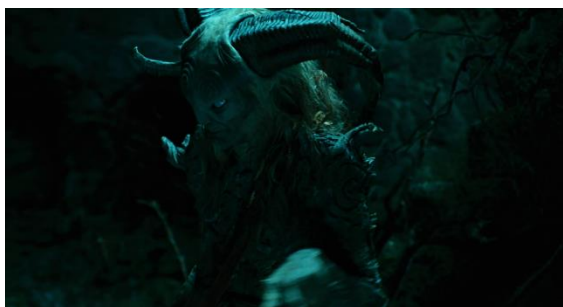


Ofelia: ¿Quién eres tú?



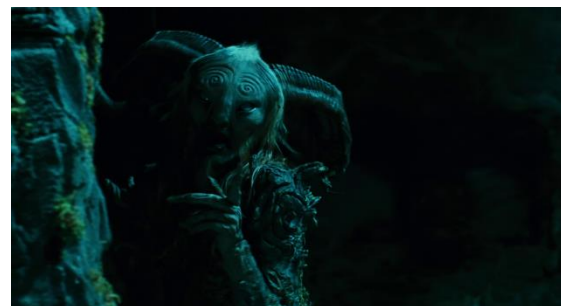
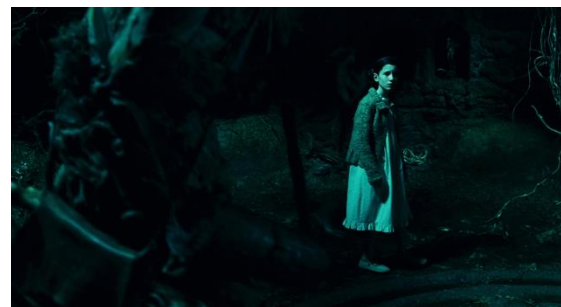
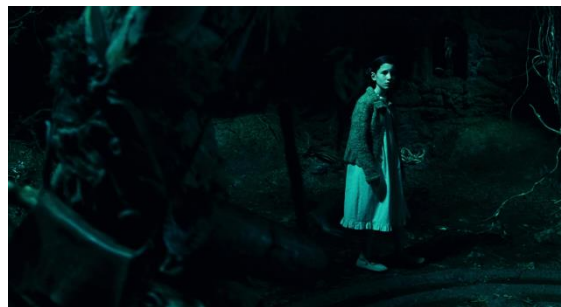
Fauno: ¿yo?... umm

Pero antes de continuar, Ofelia presenta sus reservas, necesita saber quién es él, aquel que dice saber del *ser* de ella.



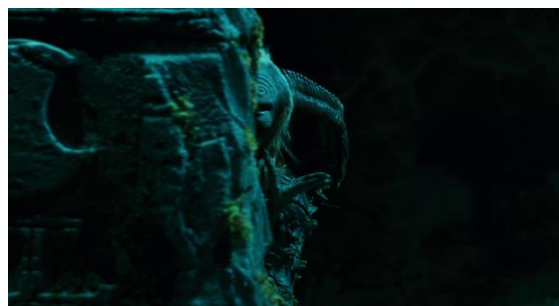
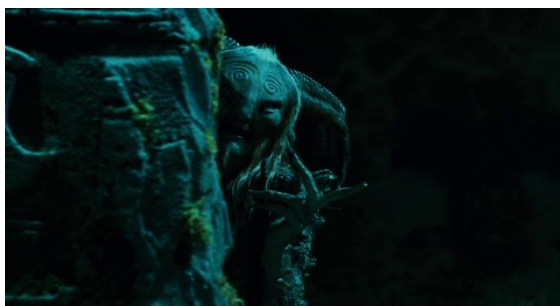
Fauno: Yo... yo he tenido tantos nombres

El fauno aparta la mirada hacia una pose introspectiva. Para él, también, parece ser complicado el tema del *ser*. Elude la pregunta con evasivas y, al igual que Ofelia, no hace alusión a lo que es, sino a los nombres que ha tenido. El fauno comienza a caminar hacia un lado, desplazándose como evitando a Ofelia. Pasea al tiempo que divaga.

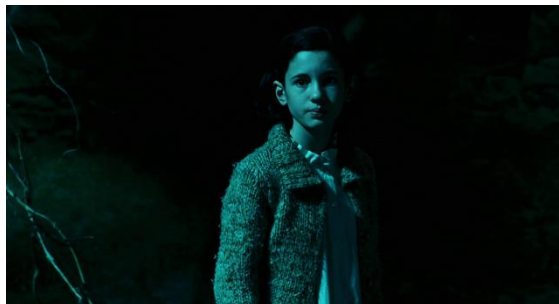


Fauno: Nombres viejos... que sólo pueden pronunciar el viento...y los árboles...

El plano-contraplano en travelling vuelve a mostrar a una Ofelia pequeña con poca presencia visual comparada con el fauno que se mantiene en plano medio. El fauno continúa divagando acerca de sus nombres –que acerca de quien es- haciendo referencia a tiempos remotos y a los elementos naturales, referencias propias de los cuentos de hadas o de una mitología animista. Entre tanto, el fauno camina y la niña con él. Van acercándose al monolito que comienza a tener presencia en los planos de ambos.

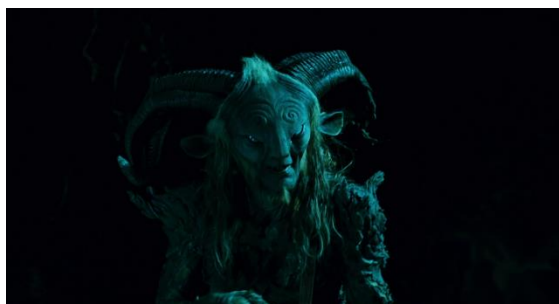
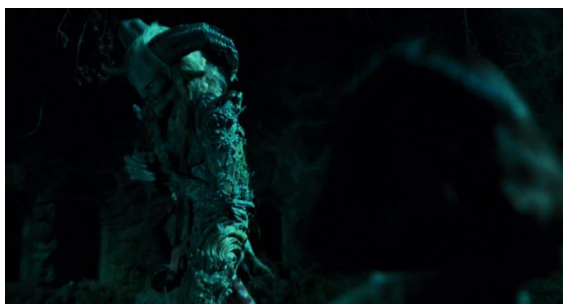
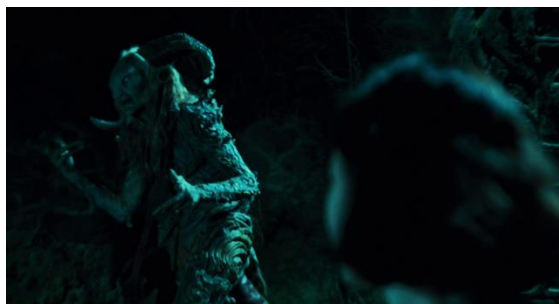


Finalmente, el fauno se esconde tras el monolito fundiéndose visualmente con él. De hecho, en el contraplano siguiente de Ofelia, vemos el contorno del monolito, como si fuera él el personaje con el que Ofelia habla.



Fauno: (Yo soy el monte y el bosque...)

Y el fauno –que es monolito en este momento- continúa hablando, pero justo en este momento, en ese instante en el que monolito y fauno son uno a ojos de la niña, sus palabras cambian, dejando atrás los nombres que no nombran, y haciendo referencia, por fin, al *ser*. Decisiva la presencia del monolito -tres veces en el centro- ya que desencadena el cambio del *ser* de los nombres, al *ser* de los sujetos.

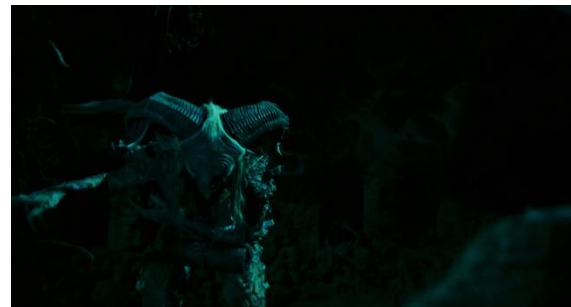


Fauno: Y la tierra...Soy...Ahgg...Soy un fauno

Continúa el travelling, con Ofelia superpuesta al monolito detrás del cual sale el fauno - nuevo contacto visual entre el fauno y la niña, a través del monolito. Y ahora sí, después del paso por el monolito, y de una serie de estremecimientos de su cuerpo, el ser puede decir qué es: un

fauno. Curioso el artículo empleado: “un”. Artículo indeterminado que hace que el fauno sea uno más, no sea único.

Y después de la superposición visual del fauno y la niña con el monolito, también es el momento para decir lo que la niña es.



Fauno: Vuestro más humilde súbdito, alteza.

El fauno reconoce a Ofelia como princesa. Partiendo de un plano que le sitúa en el mismo lugar que ocupaba al monolito frente a la niña hace un instante, pasamos a un contraplano donde su presencia visual es menor, y se hace menor aún por su reverencia ante la niña.

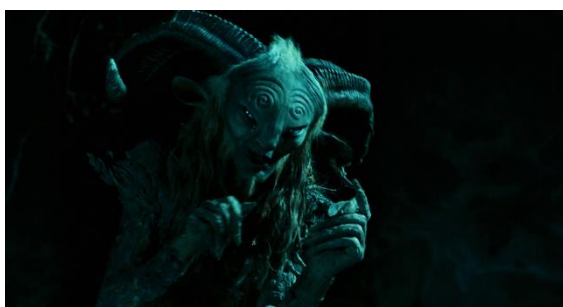
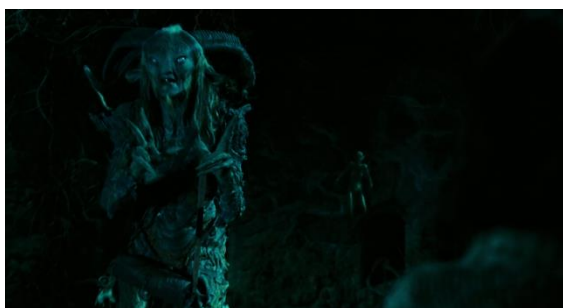




Ofelia: No...yo...

Fauno: Vos sois la princesa Moana.

En cuanto el fauno la nombra como alteza, Ofelia hace una negación de ello. Pero el fauno la interrumpe desde otro plano que le iguala formalmente con el monolito y la nombra como “la” princesa Moana. Es decir, como una niña concreta y muy especial.



*Fauno: Hija del rey de Bethmoora*³⁴⁹

³⁴⁹ Bethmoora hace alusión a un relato breve del mismo nombre de Lord Dunsany, acerca de una ciudad esplendorosa que fue abandonada de repente por sus habitantes y no se sabe el motivo, convirtiéndose en una ciudad desolada. Para Guillermo del Toro se trata de una imagen de relevancia, que él ha convertido en una ciudad subterránea, puesto que también será el nombre donde espera el ejército dorado en *Hellboy II: The Golden Army* (Guillermo del Toro 2008)

Ofelia: No...

Fauno: El rey del reino subterraaaaaneo

Ofelia: Mi padre era sastre.

La presencia visual de ambos, se iguala en sus respectivos planos. El fauno continua nombrando a la niña como una princesa, hija de un rey de un reino oculto -subterráneo. Ofelia se resiste, lo niega, y refrenda, como hiciera con Mercedes, que su padre era sastre. Este parece ser el ascendiente más claro en cuanto a su propia identidad: un padre sastre -y por tanto narrador de historias, como ya hemos visto.

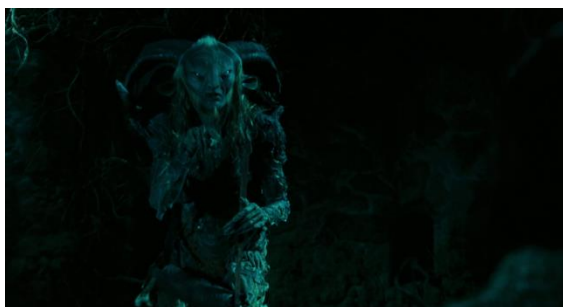


Fauno: No sois hija de hombre. La luna os engendró.

Ofelia vuelve a aparecer con tamaño menor, dejando espacio para que veamos en el suelo un fragmento del bajorelieve laberíntico que rodea al monolito. El director mantiene la relación visual entre los elementos clave de la niña y su relato. De hecho la presencia de las hadas, como nexo de unión, es continua. Nuevamente está el fauno ocupando el lugar visual del monolito en el plano al nombrar el origen de la niña, que no es humano, es algo más. Ésta es precisamente la carencia de padre que el relato de Ofelia viene a cubrir. Ella se sabe niña humana, pero no es suficiente, sin padre, con una madre *inactiva* y rodeada de violencia y fascismo, necesita algo más, algo:

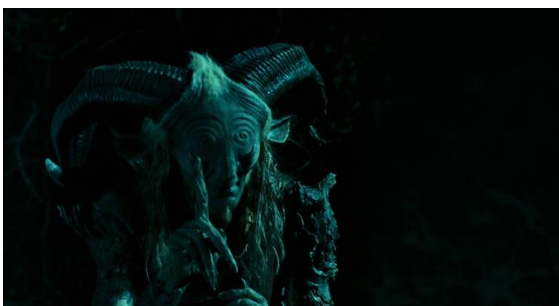
... tan imprescindible para el nuevo ser destinado a afrontar su travesía por lo real, que la promesa de que es posible un futuro digno que le aguarda.³⁵⁰

Y para ello es necesaria la presencia de un mundo más allá de lo cotidiano, un mundo simbólico (mítico), en el que sea posible “*articular felizmente el deseo de los sujetos*”³⁵¹. Por ello es necesario que en la historia de fantasía, Ofelia no sea hija de hombre.



Fauno: En vuestro hombro izquierdo. Encontraréis una marca que lo confirma.

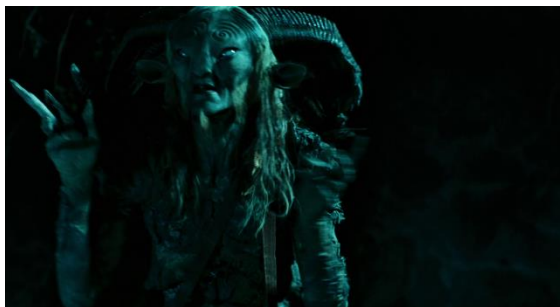
El fauno ofrece una prueba de objetividad, que ni siquiera se muestra al espectador, puesto que no es necesario. Ofelia sabe que la marca está allí, pero esa prueba no es necesaria para ella, puesto que lo que Ofelia necesita, como hemos visto, poco tiene que ver con lo real.



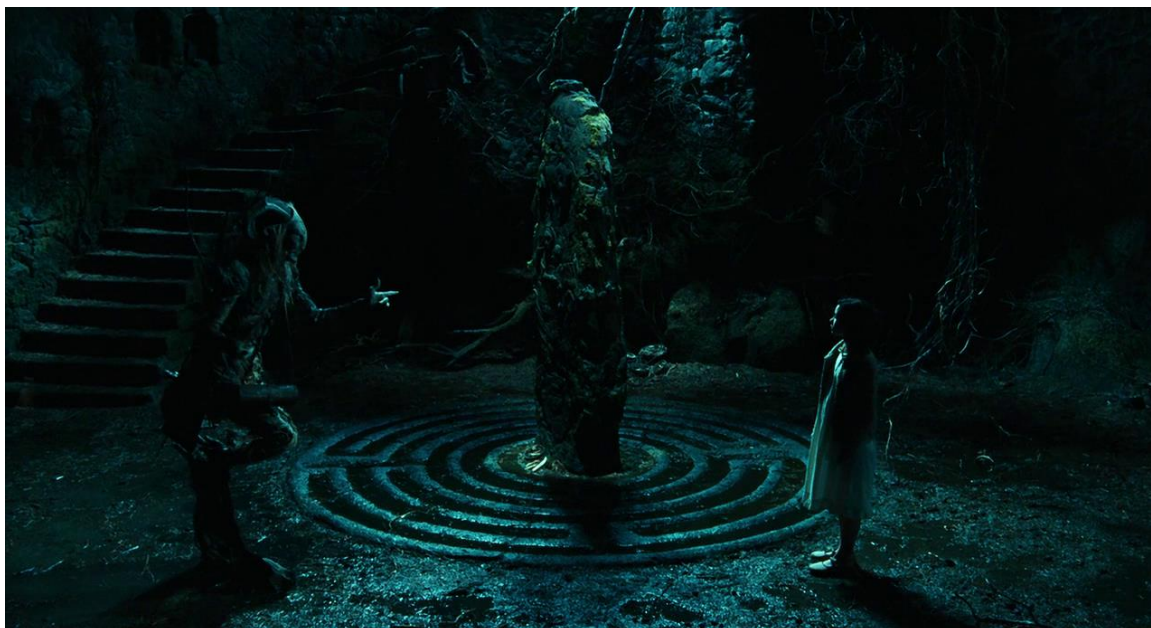
Fauno: Por todo el mundo, vuestro verdadero padre, hizo abrir portales que permitieran vuestro regreso.

³⁵⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos*, La eficacia simbólica, *Op. cit.* p. 119

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 99



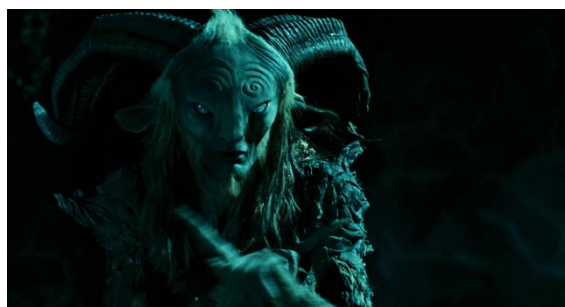
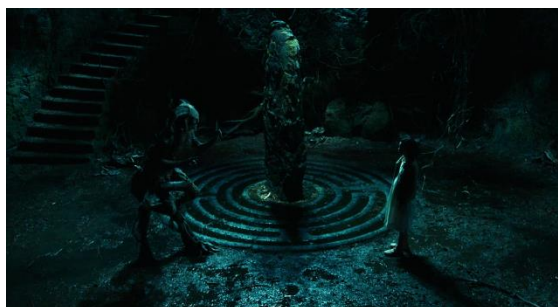
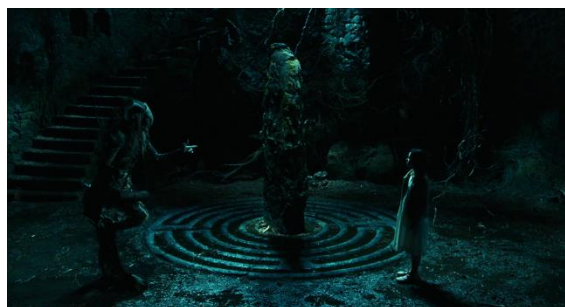
Así pues su (verdadero) padre dejó abierta la puerta para que Ofelia pudiera regresar al mundo maravilloso. Ofelia necesita la promesa que un padre “verdadero” (es decir, un padre simbólico que ejerce como tal) es capaz de donar a su hija. En este caso, y dado que Ofelia sabe a su padre desaparecido, es necesaria una historia en la cual haya un don que denote que su padre no se olvidó de ella, no la abandonó. De este modo Ofelia puede colmar, con el relato que ella conforma, la carencia de padre destinador: la ausencia de un padre simbólico. Por ello, ahora sí, y a pesar de que ambos miran inicialmente hacia otro lado, podemos ver el monolito completo.



Fauno: Éste es el último de ellos.

Cambio en la planificación, y por primera vez desde la reanimación del fauno, vemos un plano general de figuras completas, relacionando en el mismo espacio al fauno, a Ofelia y en el centro al monolito. Monolito completo, por lo tanto –aunque no tengamos plano detalle hasta más adelante- la familia en él representada, ya no está cortada, está completa. Plasmación formal

de que Ofelia ha desencadenado un relato capaz de introducir sentido en su vida y, por lo tanto, restituir su carencia de padre simbólico mediante el fauno, su mensajero.



Fauno: Pero debemos asegurarnos de que vuestra esencia no se ha perdido. Que no os habéis vuelto una mortal.

El director prolonga significativamente el plano general antes de volver al plano-contraplano. Ofelia es una princesa, es decir, una hija especial, sin embargo, ha de ser capaz de demostrar su valía para ocupar su lugar en la familia “simbólica”, obteniendo el final feliz que ansía, es decir, una promesa de futuro cargada de sentido. Por el contrario, si no es capaz de realizar actos dignos se habrá convertido en mortal, porque su vida terminará con su muerte. Todo ello es fundamental para el director:

“Había una frase muy bella de Kierkegaard que dice: El reinado del tirano termina con su muerte, el reinado del mártir empieza con ésta. Y esa frase era clave para mí en la creación de la película, porque para mí la niña no muere, la niña es inmortal a partir de su muerte física no solo existe un mundo perfecto para ella, sino que existe, exactamente, a través de una herencia pequeñísima en el mundo real, que es la florecita blanca que se abre en el árbol.”³⁵²

Ofelia, como heroína, ha de superar las pruebas que el destinador determina con su mandato, pero ha de hacerlo de un modo concreto. Para poder cualificar éticamente sus acciones, es necesario que aparezca la ley en el universo de la película. Por ello se desencadena la estructura

³⁵² DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 15

de la donación³⁵³, las funciones que la constituyen: prohibición, mandato, transferencia del objeto cualificante y la sanción final. El fauno ya ha puesto de manifiesto la prohibición inicial y a continuación el mandato.



Fauno: Habréis de pasar tres pruebas antes de la luna llena.

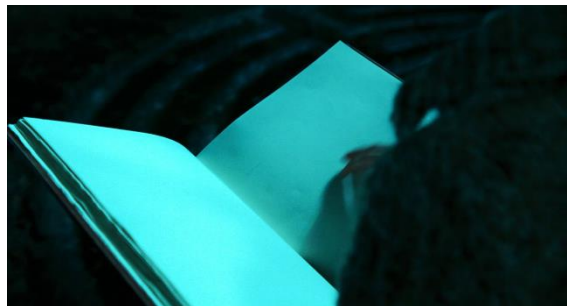
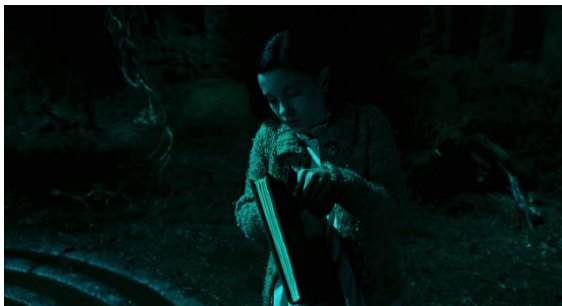
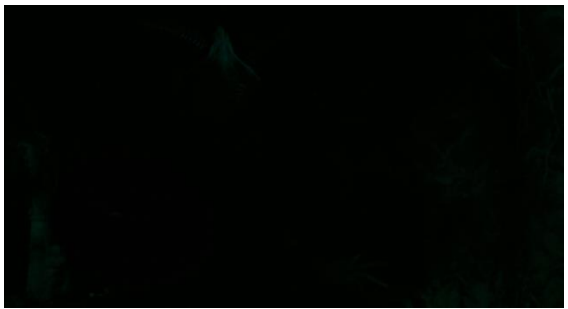


³⁵³GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 527

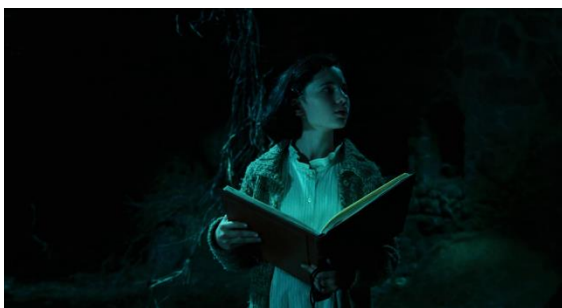


Fauno: ah...este...este es el libro de las encrucijadas. Cuando estéis sola abridlo. Él os mostrará vuestro futuro. Os mostrará qué hacer...

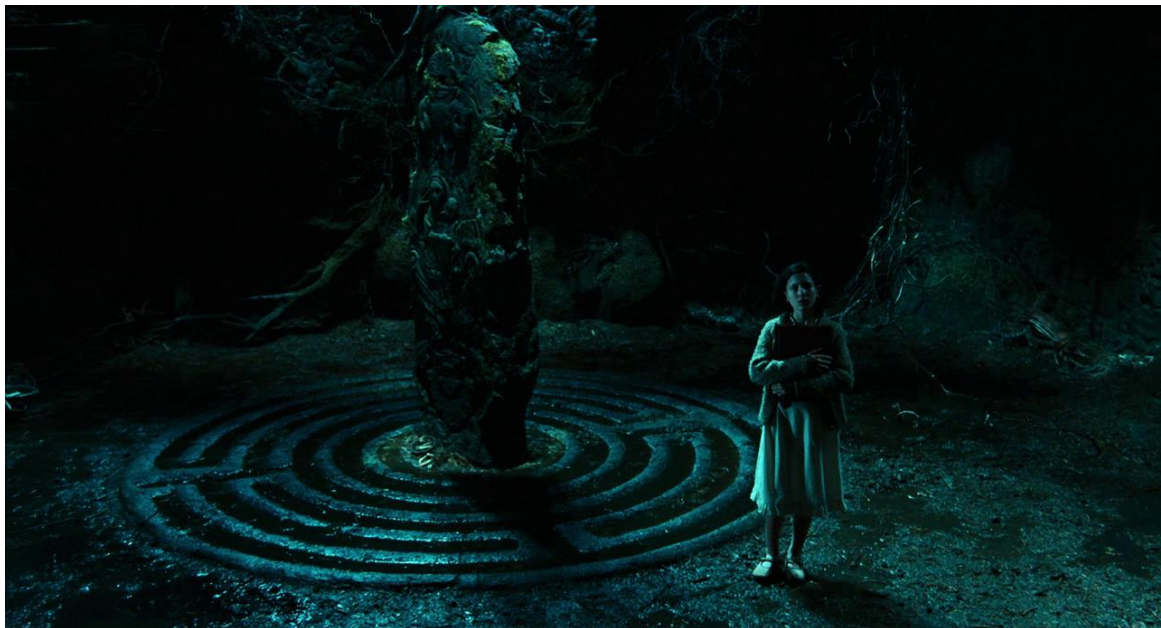
El fauno como heraldo del padre de Ofelia ofrece ahora el objeto mágico -el objeto cualificante- desempeñando la tercera función del destinador, es decir, configurando -a la espera de la sanción final- la estructura de la donación que la niña habrá de recorrer. Después, el fauno se aleja de Ofelia y desaparece en las sombras.



Ofelia: Aquí no hay nada...



Ofelia busca ansiosa la solución a su futuro. Se dispone a ver qué es lo que tiene el libro. Pero está vacío, el futuro está aún por determinar. De hecho, para que continúe el relato de Ofelia, será necesario su toque mágico de nuevo. Sólo cuando la niña toque el libro, éste mostrará la primera de las pruebas unas secuencias más adelante.



Por el momento, salimos de la historia de fantasía de Ofelia. La niña aparece sola en el centro del laberinto. Pero algo ha cambiado, está junto al monolito completo, donde ahora sí podemos apreciar el relieve del fauno como mensaje del padre, Ofelia como madre y el niño.

Ofelia se encuentra sólo y aislada en un mundo donde lo real se manifiesta con toda su brutalidad y violencia. En este entorno, la niña ha sido capaz de *desencadenar* la aparición de un mundo de fantasía, paralelo al real, en el que va dando forma a un relato simbólico en el que es posible restituir su carencia de padre simbólico: desea un padre *verdadero* y una familia completa en la que los finales felices sean posibles. En el relato de fantasía aparece un fauno como portavoz de su padre (rey del submundo), para ejercer de destinador configurando el eje de la donación para que Ofelia pueda ver su deseo cumplido.

Es importante incidir en el *toque* mágico de la niña. El relato que ella necesita no le es dado, es ella la que desencadena la aparición de cada elemento necesario para su cuento de

hadas. Su deseo tiene la capacidad de transformar lo real y dar lugar a la fantasía en el universo del Laberinto de Fauno.

3.3. La huida del ogro

La secuencia final de *El Laberinto del Fauno* arrancan con la imagen de un bebé.



La imagen misma de la inocencia, pero también la de la herencia y el legado. El niño es hijo de Vidal, el capitán fascista y sádico y, por lo tanto, su legado, su posibilidad de perdurar. Pero aún es demasiado pequeño, apenas un recién nacido y Ofelia está dispuesta a arriesgarse por su hermanastro, porque bajo la ley establecida por el mensajero de su padre no es factible escapar dejando atrás a un inocente. Sólo es posible la construcción de un relato simbólico en un universo donde la ley está presente como cualificadora de los actos de los protagonistas. En este análisis estamos analizando el hilo argumental en torno a la niña, sin embargo, la presencia de la ley es el eje argumental mayor de la película, como el propio director reconoce en una cita que ya hemos mencionado pero que ahora completamos:

“La película trata de dar a todos los personajes adultos un momento de decisión, eh... si la película trata de la desobediencia y de la capacidad de elegir, entonces todos los personajes adultos deben de tener un momento en el que puedan elegir. Mercedes llega un momento en que ya no puede fingir más y tiene que exponerse al capitán: le expone su odio, le expone cómo lo ha visto todos estos años. Pero la madre, por ejemplo de la niña, escoge la obediencia y muere por ello. La madre, que no cree en el mundo mágico, se mata así misma al quemar la mandrágora, eh... Y el personaje del doctor, que me parece un personaje clave en esta tesis, eh... decide por fin, ser valiente, al terminar la escena del interrogatorio con el

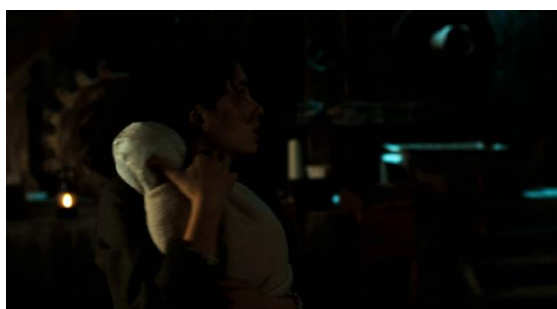
capitán, decide decirle al capitán exactamente lo que piensa y con eso sella su destino. El capitán en cambio, es un personaje inmune a las decisiones, inmune a una cosa tampoco que no sea una obediencia absoluta, a lo que le han dicho que es bueno y a lo que le han dicho que es malo. Curiosamente, el personaje del capitán, a mi manera de verlo, es el más frágil de la película, porque es casi como absolutamente vulnerable y no tiene decisión propia”³⁵⁴

La decisión a la que Del Toro alude en referencia a Mercedes, el doctor y Vidal, no es otra que la que la decisión de cada personaje entre opción *buena* -sujeta a una dimensión ética- o *mala* -ajena a la dimensión ética y orientada únicamente por el deseo. Por ello, la “desobediencia” que Del Toro identifica como la cualidad positiva fundamental de los héroes de la película, no es otra cosa que su capacidad de hacer lo éticamente valorable, es decir, su capacidad de acatar la ley, desobedeciendo a lo que el deseo dicta más allá de los límites de dicha ley.



Ofelia: Nos vamos a ir de aquí, tu y yo juntos. No tengas miedo, no te va a pasar nada.

Ofelia opta por ocupar su rol de madre protectora del bebe ante la falta de otro referente paterno válido para el niño. Por ello pronuncia palabras para reconfortar al bebe, para calmarle.



Vidal: (vigilen el perímetro del bosque)

Así, Ofelia aleja al niño de su destino, de esos engranajes gigantes del molino que replican el mecanismo de un reloj, del reloj de Vidal:

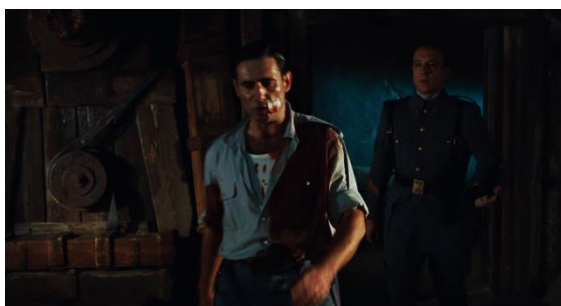
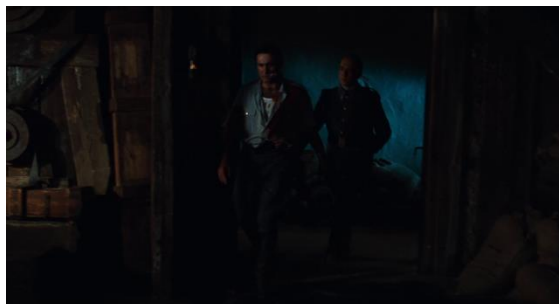
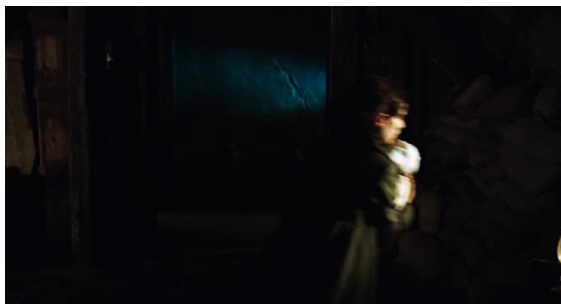
³⁵⁴ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno. Comentarios del director a la versión en DVD*. 2006 min 61

“Son los engranajes estos duros, como si el hombre viviera dentro del reloj de su padre, como dije. Este reloj ya roto, es un reloj que... representa la sombra y la herencia de su padre, que nos da una idea de qué tipo de personaje es Vidal porque su padre hizo del él, el personaje que es hoy. Vemos en él un odio hacia sí mismo, y un gran resentimiento a la leyenda de su padre, y un deseo de tener un hijo, una herencia masculina que dejar en el mundo para que repita, a la vez, su historia, su épica a las generaciones que vienen” ³⁵⁵

Ofelia, en la medida que aleja al niño de los engranajes, aleja al niño para evitar que Vidal perpetúe en él su legado fascista, esa visión del mundo según la cual:

El mundo debía pertenecer a la voluntad de sus amos y esta no debía estar limitada por ley alguna ³⁵⁶

Por ello ninguna ley contiene la violencia desatada del capitán Vidal, su adhesión abnegada a la dictadura le hace creerse cualificado para cualquier fuerza o acción necesaria. No hay dimensión ética en sus actos sólo la voluntad ciega de obediencia. Este es el legado que su padre le dejó y el que planea en el futuro de su hijo. De ese legado es del que se aleja Ofelia.

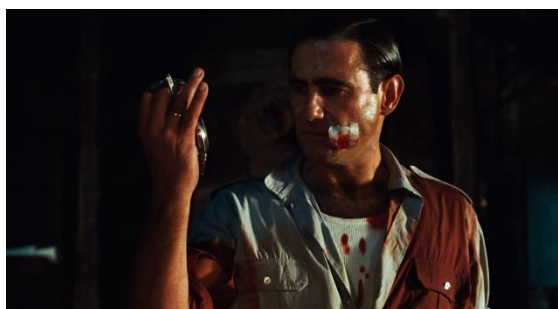
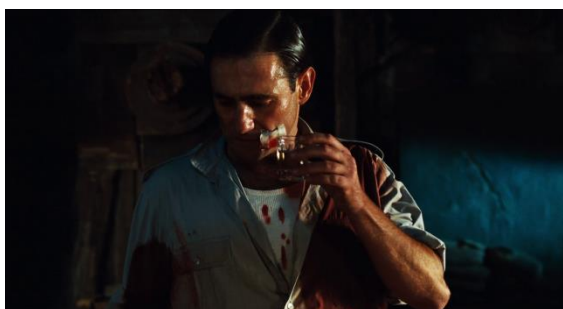


Vidal: Cuando vuelva una de las patrullas, quiero verles. Comuníquese por radio con el teniente coronel, necesitamos apoyo urgentemente.
Teniente: Sí, mi capitán.

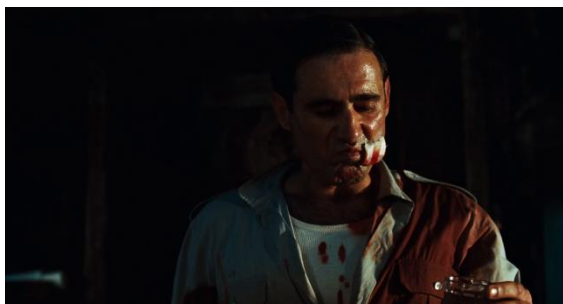
³⁵⁵ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno. Comentarios del director a la versión en DVD*. 2006 min 14

³⁵⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Psicoanálisis y Análisis Textual, Psycho y la Psicosis II – Norman*, Sesión del 26/10/2012 Universidad Complutense de Madrid <http://gonzalezrequena.com/?p=6194>

El interior del molino es el único lugar en donde el fascismo impera, el reducto interior obsesivo de Vidal y su dictadura. Afuera en el bosque salvaje, los rebeldes están ganando la batalla. Pero el capitán no retrocederá jamás, nunca reconocerá la derrota, hasta el último aliento. La sangre propia y de sus víctimas mancha su ropa y su cara, muestra y refuerza visualmente su delirio extremo.



En este momento decisivo la presencia obsesiva de su padre se patente en la puesta en escena de Vidal, por ello no puede dejar de mirar el reloj que su padre rompió en la hora de su muerte *“Para que su hijo supiera como muere un valiente”*. Vidal ve próxima su hora y tratará de morir *como un valiente*, sin más objetivo que obedecer la voluntad de su padre. La banda sonora refuerza la hora de la llegada de la muerte con el “tic-tac” de un reloj, el que marca su final, porque el reloj de su mano está roto.



Ofelia intenta escapar a hurtadillas mientras el capitán se toma la copa que contiene la *poción mágica* -la medicina para dormir del médico- que la niña le ha suministrado a hurtadillas.

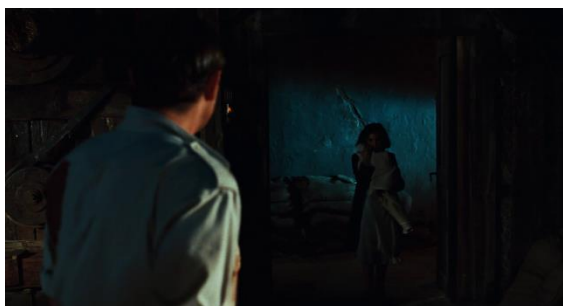
Al beberla el capitán se resiente de su herida en la boca, esa que le causó Mercedes y que mostró su verdadera naturaleza de devorador de niños, al igual que el hombre pálido del film, al igual que Saturno en el mito.



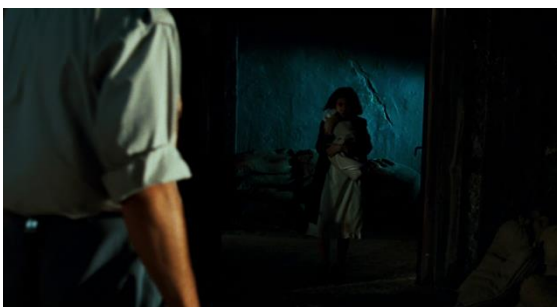
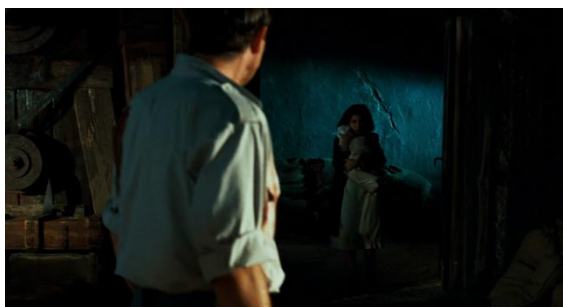
Y ese momento, cuando parece que Ofelia va a conseguir salir huyendo con el bebe, el exterior explota.



Ofelia aparece de nuevo empequeñecida en un umbral. Pero no piensa huir, está dispuesta a hacer lo que haga falta para salvar al niño, incluso enfrentarse al ogro.



Vidal: Déjalo...



Ofelia es una niña pequeña frente al gran ogro devorador cubierto de sangre. Pero ella hace lo que cree correcto, a pesar del miedo, a pesar del riesgo.

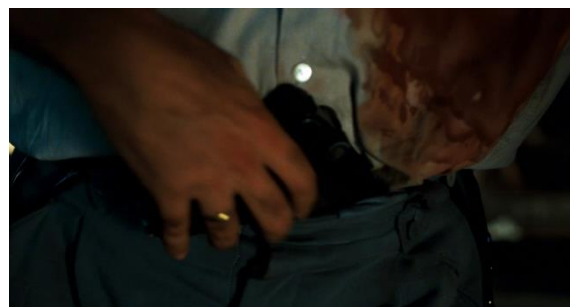
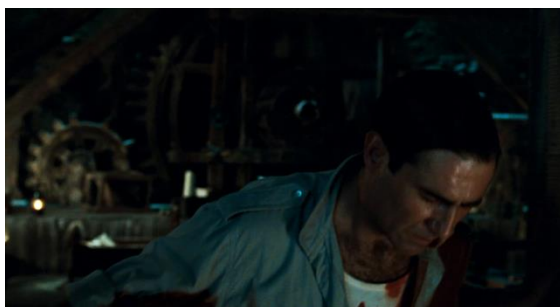


La imagen se distorsiona y Vidal sufre un vahído. Argumentalmente podría ser debido a la droga que acaba de ingerir. Sin embargo no estamos en un plano subjetivo de Vidal, al contrario, estamos en un plano frontal al capitán. Si analizamos literalmente, debemos decir que ante la desobediencia y voluntad propia de una niña que hace frente a su autoridad, Vidal y su mundo se

deforman, se descomponen. Ofelia es capaz de hacer lo que Vidal no ha sido capaz de hacer jamás, oponerse a la autoridad de sus “amos”. El capitán no sólo es incapaz de desobecer, sino que en su mundo eso es inconcebible. Por ello su mundo se desmorona. Ya no volverá a tener el porte ni la presencia que tenía. En lo que sigue se tambaleará, caminará inclinado, dando tumbos.

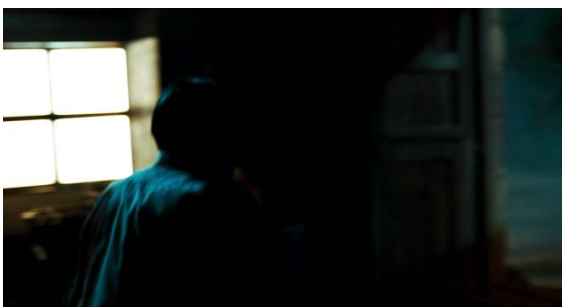
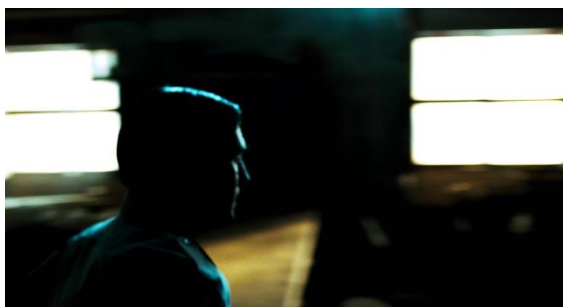


Ofelia huye y el capitán sigue aturdido tratando de sobreponerse a la fractura de los cimientos de su mundo, ese mundo que es el interior del reloj de un padre perverso en el que Vidal está atrapado. Por ello, todo el plano general está gobernado por las grandes ruedas del mecanismo de ese reloj-molino.



Así cuando finalmente parece estar a punto de derrumbarse, se agarra al único asidero garante de su razón, de su locura: su pistola. El arma como símbolo de su violencia destructiva gracias a la cual ha conseguido sustentar su ilusión de poder. Vidal cree que su moral es superior, que prevalece, frente a una oposición que destruye a tiros. De modo, que una vez más, Vidal se

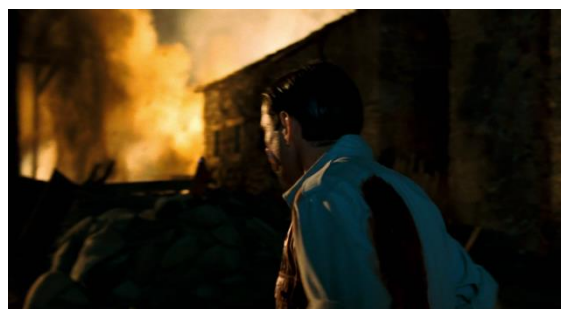
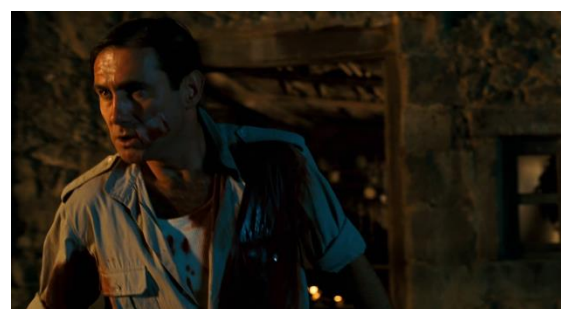
aferra a esa ilusión que es su pistola y gracias a ella consigue no derrumbarse y correr en pos de Ofelia.



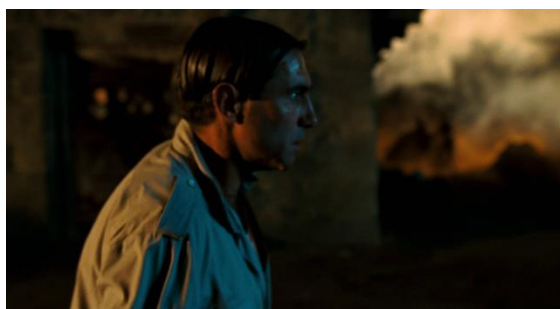
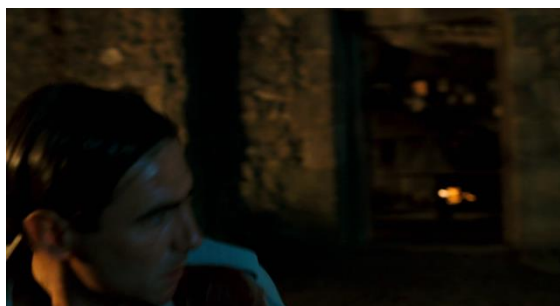
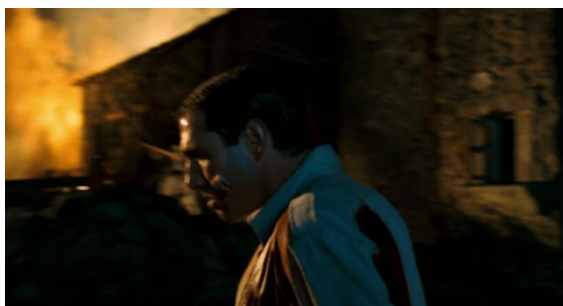
Ofelia huye a través del territorio de Mercedes, la cocina, Vidal la sigue de cerca tambaleándose mientras a su alrededor todo parece explotar en llamas, el interior del molino a su espalda, el fuego del hogar, el exterior a través de las ventanas. Su mundo estalla.



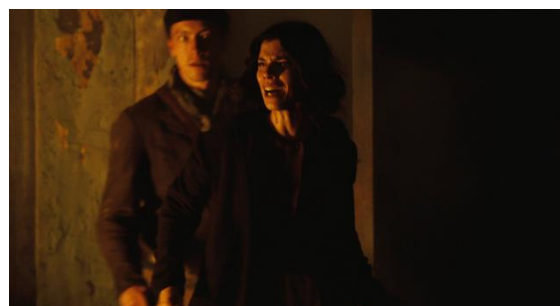
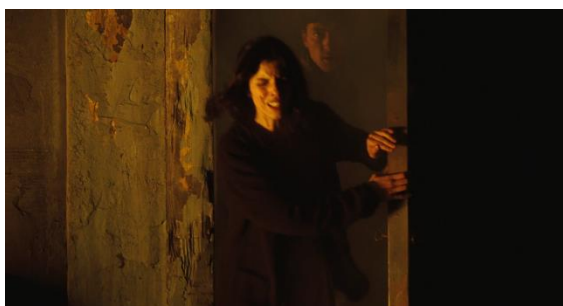
Vidal se tambalea de nuevo apunto de caer cuando sale al exterior, ya sólo parecen iluminarle las llamas.



Por instante, volvemos al interior de la casa, a la cocina de Mercedes para ver como Ofelia huye al fondo, hacia el laberinto, único plano en el que la dominante no es el naranja de las llamas. Vidal deja de seguir a Ofelia para ir a mirar hacia la batalla, sólo para ver como tódo sigue explotando, todos sus soldados. Todo su ejército, al que ha consagrado su vida, explota por los aires. Sin embargo, en este momento decisivo, no se comporta como el capitán que pelea con sus tropas hasta el último aliento. Su mundo se viene abajo y ni tan siquiera puede seguir el mandato último de su padre *"morir como un valiente"*. Sólo tiene un camino de salvación.



Abandona a sus tropas, y rodeado de explosiones y caos, huye hacia la única vía posible para evitar su destrucción completa: perpetuar su legado a través de su hijo. Deja atrás ese molino con mecanismo de reloj y corre desesperado a recuperar a su hijo.

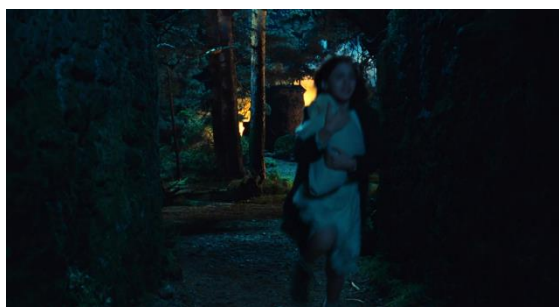
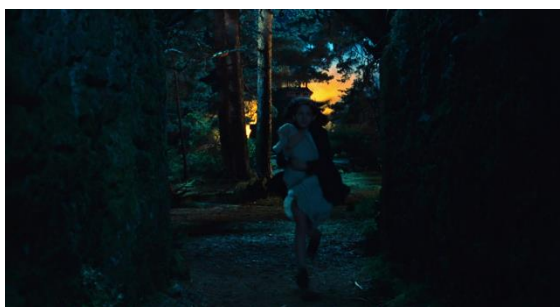


Mercedes: ¡Ofelia!

Mercedes no se ha olvidado de Ofelia y va con las fuerzas rebeldes a rescatarla de la buardilla donde el capitán la encerró.



Sin embargo Ofelia, como sabemos, ya se había escapado gracias a otro mágico que el fauno le dio. Una tiza mágica capaz de crear puertas donde no las hay. Puertas por las que escapar de un mundo que se desmorona.

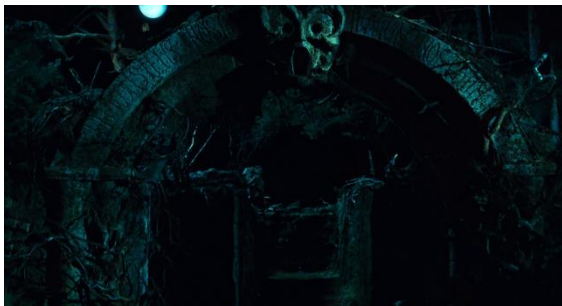


Ofelia entra decidida en el único lugar en el que cree que estará a salvo, ese laberinto que guarda ese interior del pozo, que es el interior de la niña. Ese lugar cuya magia fue desencadenada por la propia Ofelia para que un relato simbólico fuera posible. Un lugar donde parece posible tener una familia completa.

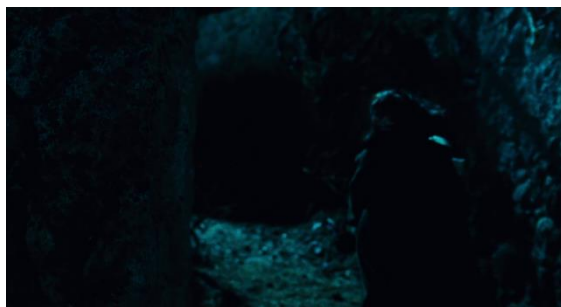
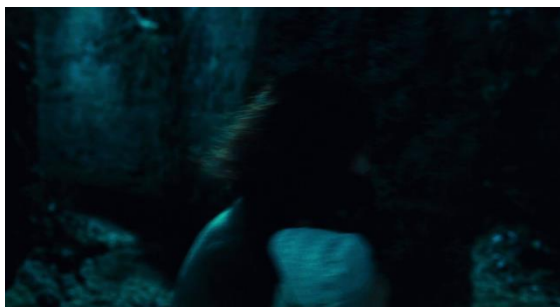
3.4. Última visita al laberinto. Sacrificio, muerte y sentido



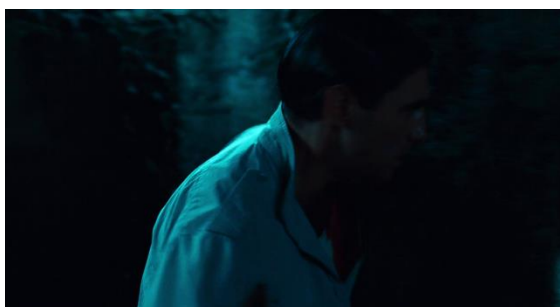
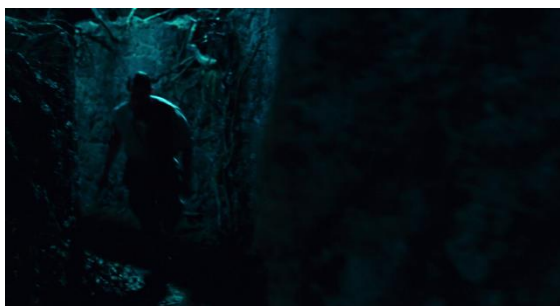
Vidal, por su parte, no duda, ya no tiene nada más que perder, por ello corre decidido a por su hijo.



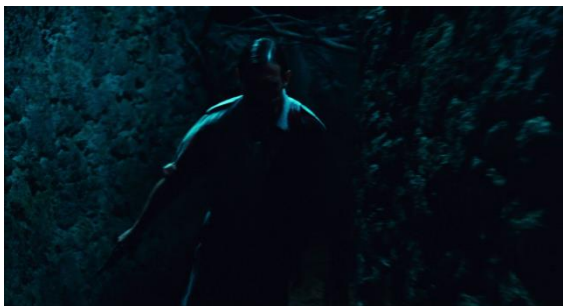
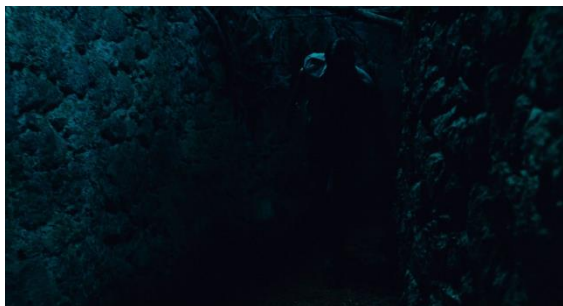
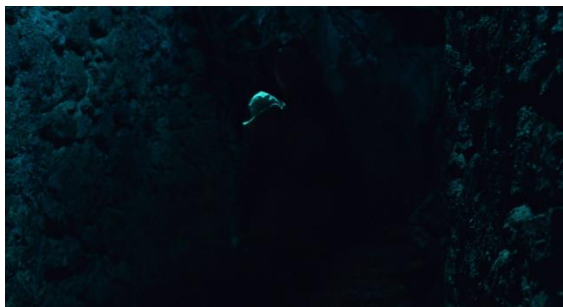
Vidal se adentra en el laberinto, un laberinto de nuevo gobernado por el fauno de boca abierta y por la luna. Un laberinto en cuyo arco, ahora sí, vemos claramente la inscripción latina *"In consiliis nostris fatum nostrum est"* (Nuestro destino está en nuestra propia elección). Estamos ante el momento que decide el destino en el universo del film. El momento de la decisión final de Ofelia, pero también el de la decisión final de Vidal.



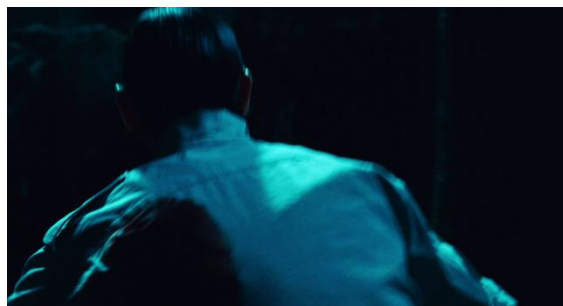
Nuevamente, lo que podemos ver del laberinto, nada tiene que ver con un edificio construido por la mano del hombre. Por el contrario, parece formado sólo por oscuridad, tierra y raíces. Es laberinto donde rige lo natural, lo pulsional, lejos de la razón estructurada. Curioso detalle si tenemos en cuenta que en el interior del laberinto es donde se tomará la decisión que decide el destino. O quizá es que la naturaleza de la decisión a tomar poco tiene que ver con la razón.



En cualquier caso, parece que la decisión que les espera es igual para ambos, puesto que su recorrido por el laberinto es formalmente idéntico. Ambos realizan el mismo recorrido.



Primero Ofelia y luego Vidal un pasillo tras otro con idéntico tratamiento formal para los dos. La tierra parece engullirlo todo, parece como si ambos corrieran anegados en el barro y la piedra que componen el laberinto. El recorrido hacia el centro del laberinto es también el descenso hacia su interior.



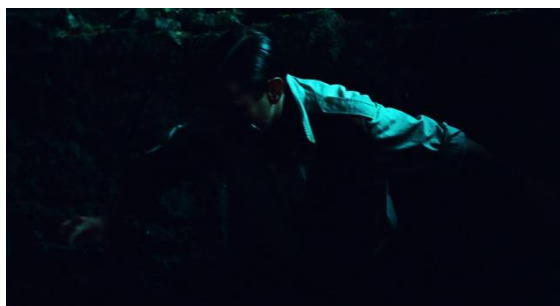
Por primera vez se rompe la paridad entre ambos personajes y el director nos muestra por unos instantes sólo el avance de Vidal. Es llamativa esta elección del director en un momento como este. Lo habitual sería mantener el suspense siguiendo la evolución de Ofelia como heroína del relato, acosada inquietantemente por un Vidal cada vez más próximo, o incluso ocultando la situación de este último para provocar ese ocultamiento formal tan propio de las películas de terror.

Sin embargo esta persecución de ambos parece despojada de un suspense característico en este tipo de secuencias. Parece que el encuentro es inevitable en el lugar de la decisión, y deja de tener relevancia la variación de distancia entre ambos. Lo que importa es el recorrido de cada uno, cómo van hacia ese triple centro donde se sitúa el monolito.

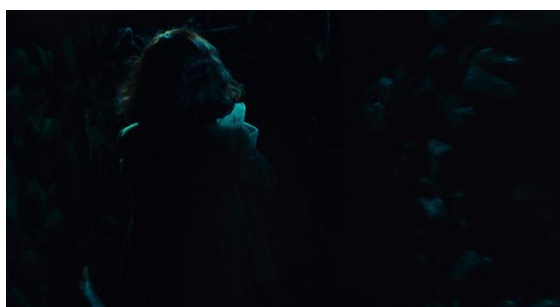
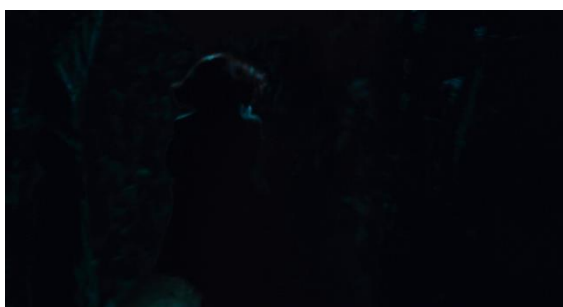
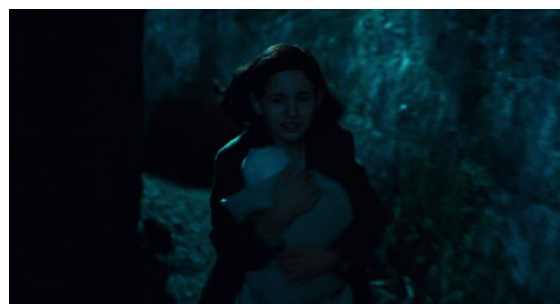
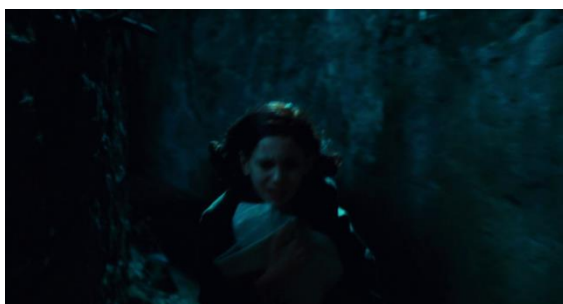
Ofelia va directa, decidida, buscando la salvación del niño y la suya propia, tratando de llegar al lugar donde aguarda la promesa de su relato. Vidal, en cambio, sólo puede seguir el camino que Ofelia marca, está confuso, tambaleante y con su mundo devorado por las llamas. No va hacia ningún lugar, hacia ningún fin. Sólo es capaz de seguir el rastro de ese niño que es su legado. Sólo puede ir en pos del objeto de su deseo, porque no hay otra promesa de futuro para él.



Continúa Vidal el recorrido por el laberinto, en esta ocasión el plano muestra también a la niña al fondo. De hecho, en el mismo plano Ofelia termina oculta detrás de la figura del capitán, anticipando el final que le espera.



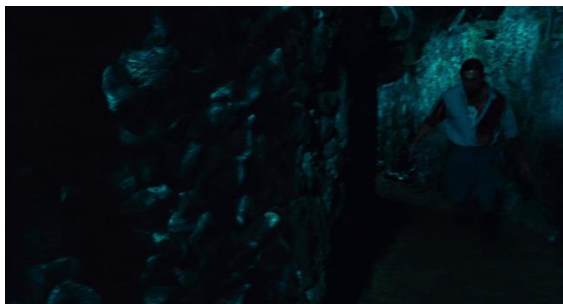
Pero Ofelia sigue firme en su camino mientras Vidal se tambalea y choca contra las paredes.



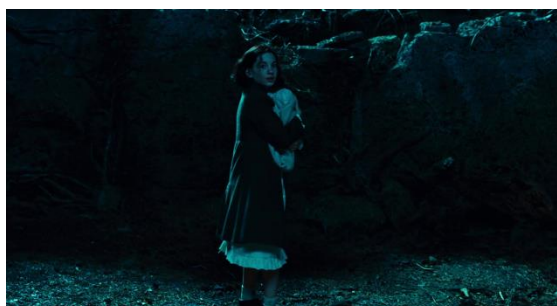
La niña continúa con su carrera decidida hacia la salvación hasta que finalmente llega a un ramal del laberinto que no tiene salida.



Sin embargo, en ese momento, el laberinto parece obedecer un mandato ajeno y abre sus paredes para que Ofelia pueda acceder directamente hacia su centro. Le ofrece un camino franco para llegar al centro, a ese lugar interior, para después cubrirla de tierra, de capas y capas de tierra y raíces, y dejarla sepultada para el espectador, que se queda con la cámara en el pasillo. Podemos decir que Ofelia llega así a ese reino subterráneo donde ella es una princesa.

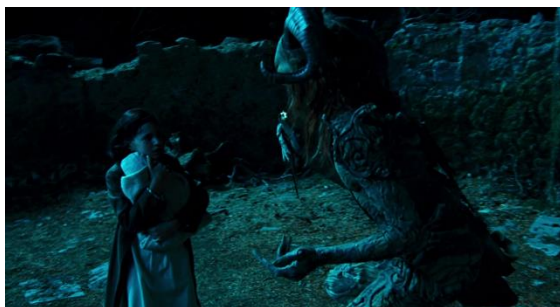


Vidal, por su parte, llega al mismo lugar, pero no encuentra salida y vuelve por donde ha venido tambaleante y confuso.



Fauno: ¡Rápido Alteza! ¡Entregádmelo ya!

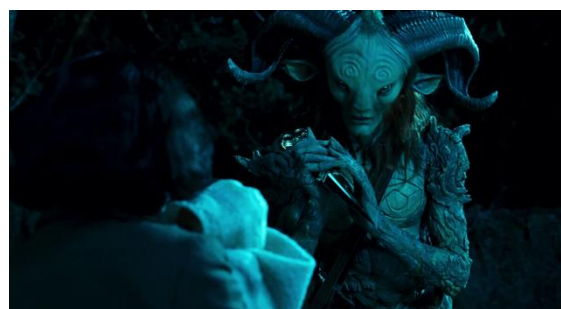
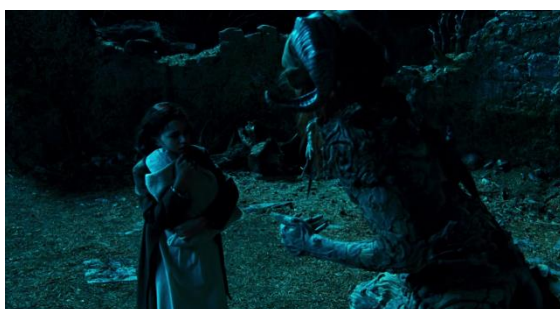
Al otro lado de las capas y capas de tierra está el fauno. Ésta vez no se encuentra dentro del pozo junto al monolito. Esta vez se encuentra al lado del pozo en el exterior. Y su voz es perentoria, reclamando a Ofelia.



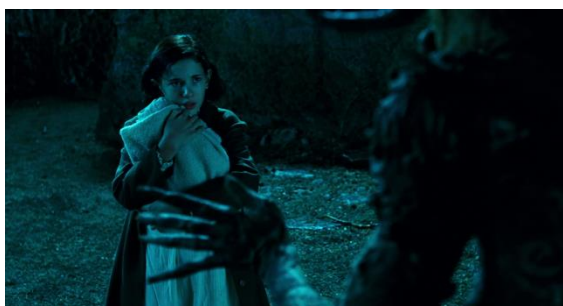
Fauno: la luna llena brilla en el cielo y podemos abrir el portal.

El fauno, que ha ido rejuveneciendo en sus sucesivas apariciones, se muestra ahora en todo su esplendor. Como si los esfuerzos de la niña por completar el periplo de su relato insuflaran vida al propio relato y por ende al fauno. Ofelia, por su parte, mantiene cierto recelo hacia el ser fantástico, pero la cámara no lo sitúa visual como antagonista a pesar del cuchillo amenazador de su mano.

La luna llena brilla en el cielo, esa luna que es un personaje fundamental para el propio director, esa luna que es la que engendró a la princesa. Recordemos que la condición para acceder al mundo de su padre-rey, es que la luna -la madre de Ofelia según el fauno- esté llena, redonda, en todo su esplendor.



Ofelia: ¿Qué lleváis en la mano?



Fauno: El portal sólo se abrirá si derramamos en él sangre inocente. Sólo un poco de sangre. Un pinchazo tan sólo. Es la última prueba. ¡Vamos!

El fauno y Ofelia continúan compartiendo espacio visual en la lógica del plano contraplano. El espacio visual que ocupan ambos es similar si bien el fauno tiene algo más de protagonismo visual, además del refuerzo del contrapicado. Todo ello en el momento en el que la

tercera prueba entra en juego, la prueba de la sanción, que según su resultado supone “*el reconocimiento de la dignidad heroica del sujeto*”³⁵⁷. Pero vayamos con calma.

En primer lugar, decíamos, la tercera prueba:

*“Me gustaría hablar de la regla de tres en la película, porque está basada en la regla de tres de los cuentos de hadas. Tres veces se visita el pozo, hay tres puertas con el hombre pálido, hay tres figuras femeninas importantes en la película, el fascismo está representado por tres personajes: el capitán y sus dos ayudantes, hay tres pruebas, eh... tres veces el capitán está de pie frente al espejo [...] Creo que también es importante que la regla de tres viene directamente de los cuentos de hadas se repita estructuralmente en la película. Dentro de todo el pozo, del laberinto se ve que hay tres nichos, tres nichos, tres nichos cada equis espacio en la escalera y uno a uno vamos a ir haciendo estos momentos repeticiones en la película, hasta que finalmente creo que se crea lo que decía al principio, una suerte de rima visual”*³⁵⁸

Una nueva referencia a los cuentos de hadas. Cuentos que la niña adora y cuentos que su padre, el sastre, iba contando de pueblo en pueblo. Pero tres es también el número de los miembros de la familia grabada en el monolito y también el de los tres tronos donde reina su *padre* al final de la película. Tres, por lo tanto, es también el número de la familia que Ofelia espera restituir, porque tres es el número del padre que aparece por encima (ajeno) a la madre y el niño.

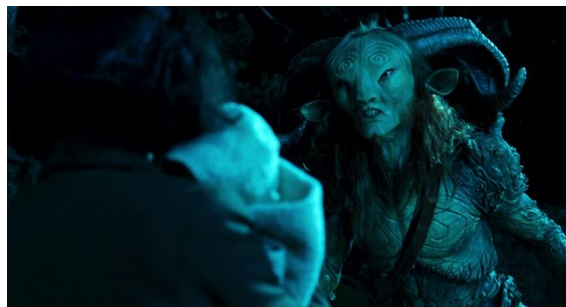
En los cuentos de hadas el héroe finaliza formando parte de un matrimonio, de una estructura de dos. Ofelia sin embargo quiere tener una familia, una estructura con tres miembros por lo que la regla de tres de los cuentos presenta mayores resonancias en una obra como *El Laberinto del Fauno*.

En segundo lugar, y a pesar de la aparente amenaza del fauno, éste no aparece como antagonista en la disposición del plano-contraplano. Por lo que debemos seguir considerando que está a favor de Ofelia, a pesar del daño que quiere ocasionar al bebé. Sin embargo, Ofelia llama la atención sobre el cuchillo que el fauno tiene en sus manos, un cuchillo necesario para el “ritual” de sacrificio y que el fauno ha conseguido gracias a Ofelia y a su consecución de las dos pruebas anteriores. En este punto queda abierta la duda sobre la intención de las pruebas a Ofelia. ¿Son pruebas cualificantes para ella? O ¿Son los pasos necesarios para la preparación de un ritual? Interesante dualidad la que adquiere el proceso de las tres pruebas: o bien se trata de un camino

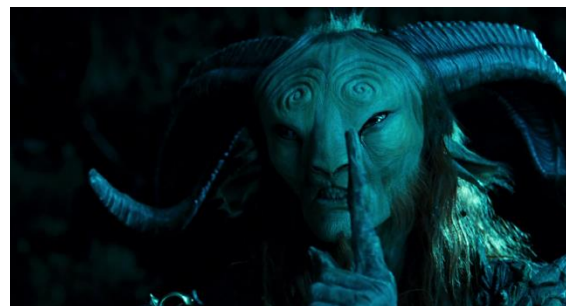
³⁵⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 526

³⁵⁸ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 15

cualificador, y por lo tanto, bajo el ámbito de la ley; o bien se trata de un ritual de sacrificio arcaico entregado a los dioses y ajeno a ninguna ley del hombre.



Ofelia niega con la cabeza. Élla lo tiene claro, no hay sacrificio con la sangre de un inocente. Ella se posiciona en universo donde la ley cualifica y marca el baremo ético.



Fauna: ¡Prometisteis obedecerme sin chistar!

En este momento el fauno sí aparece como antagonista en primer plano contrapicado. Y amenaza a Ofelia, pero lo hace con una mentira. En ningún momento la niña promete tal cosa. El fauno está atemorizando a Ofelia y reprochándole algo que la niña no ha hecho. Ahora el fauno se muestra perverso, dominador, demandante de obediencia ciega. Parece que su posición sí es la del ritual de sacrificio, en esa vertiente arcaica más próxima a la ley perversa de Vidal que exige sacrificios de sangre que a la ley simbólica configurada por el padre *real* benefactor.



Fauna: ¡Entregadme al niño!

Ofelia: ¡No!

El fauno está disfrazando de prueba su petición de sacrificio, porque que no hay acción cualificante alguna para Ofelia, sólo entregar al niño. No hay prueba a sus capacidades. Y el fauno con el cuchillo en la mano trata de amedrentar a Ofelia. Pero la niña tiene claro que no puede permitir el sacrificio del niño y se niega, ahora con la palabra:

“Es bien importante la transición de la niña hasta la absoluta desesperanza en la que el fauno le diga: me tendréis que obedecer sin chistar, esto último es vuestra última oportunidad. Porque entonces sabemos que bajo esas reglas la niña sabe, en el laberinto hacia el final, que no tiene otra salida y sin embargo... decide no entregar a su hermano. Y ese es el momento, creo yo, de más valentía, cuando le dice no al fauno y luego le grita ¡no! al capitán. Es el momento en que se decide que la niña es efectivamente una princesa”³⁵⁹



Ofelia: Mi hermano se queda conmigo

Fauno: ¿Sacrificaréis vuestro derecho sagrado por este mocoso...

Es Ofelia la que habla ahora, pero la cámara se queda con el fauno. En este momento el director no está ensalzando la valentía de la niña, sino la incredulidad del fauno ante la valentía de la niña.



Fauno:... al que apenas conocéis?

Ofelia: Sí, lo sacrifico.

³⁵⁹ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 50



Fauno: ¿Negaréis vuestra cuna por él?

Ofelia, como heroína sujeta a la ley del padre, niega el valor a todo derecho adquirido por nacimiento o herencia. Sólo las acciones que sustentan la palabra de la ley tienen verdadero valor, y ella se aferra a éstas acciones, como se aferra al bebé, a pesar de las consecuencias. Y cuando el valor del linaje queda en entredicho, Vidal entra en escena en último término. Vidal para quien, al contrario que Ofelia, el linaje lo es todo. Para él, las personas están cualificadas según su estirpe o su adhesión a la madre patria, las acciones que desempeñen dichas personas son irrelevantes. Heroína y antagonista quedan definidos por la naturaleza de la elección de sus acciones.



Fauno: ¿Él, por quien habéis sido humillada e ignorada?

Humillada e ignorada por Vidal, que como defensor del linaje y la sangre, no podía reconocer a Ofelia como hija.



La banda sonora adquiere un tono particularmente grave en el momento que la cámara comienza un suave travelling hacia Vidal cuando éste trata de limpiarse los ojos con esa pistola a la que se aferra como último sustento. Aproximación hacia esa mirada de la que vamos a participar en un instante, ya que el plano siguiente nos sitúa en plano subjetivo de Vidal, para ver el mundo como él lo ve.



Él no ve al fauno, sólo a Ofelia. En este momento donde aparentemente accedemos a una mirada tercera y por lo tanto supuestamente objetiva, para *finalmente* resolver la duda del espectador con respecto a si la fantasía y la magia existen o sólo son imaginaciones de Ofelia. Sin embargo este plano es, como decíamos, el de la mirada de Vidal y por ello subjetivo. Ninguna conclusión acerca de la naturaleza del relato es posible en este plano:

“Pero para mí la magia existe y está para quien quiera y pueda verla. El hecho de que le capitán no pueda ver la magia, no pueda ver al fauno hacia el final de la historia, no significa que el fauno no esté ahí, significa que el capitán no puede verlo” ³⁶⁰

A estas alturas del film, ya sabemos que Ofelia fue la desencadenante de la fantasía en el relato y ya sabemos, también, que los elementos de fantasía no son obra de su imaginación, tienen presencia en lo real en el universo de la película. La muestra es el objeto mágico que recibe Ofelia del fauno, la tiza que Vidal ha tenido en sus manos y con la que Ofelia fue capaz de escapar de su encierro en la buardilla del molino. El fauno está ahí pero Ofelia lo ve y Vidal no, universos

³⁶⁰ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 27

distintos el de uno y otro protagonista. Ofelia, a quien su padre donó cuentos y relatos cargados de símbolos capaces de introducir sentido en el universo subjetivo de la niña, es capaz de acceder a un universo donde la fantasía se hace manifiesta. Vidal, por el contrario, no recibió de su padre donación capaz de articular un relato simbólico, sólo una serie de aparentes símbolos (honor, valor, patria) a los que rendir pleitesía, pero estos símbolos sólo pueden sustentar una promesa vacua, carente de una ley simbólica, por ello en su universo no es posible la manifestación de la fantasía.

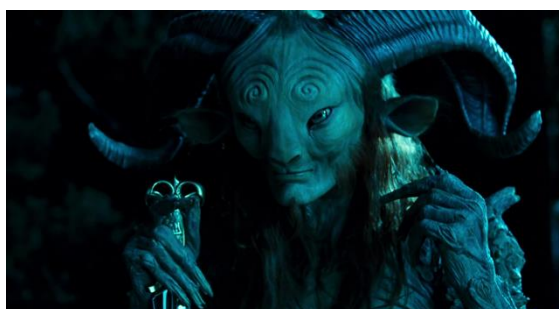
La película propone un planteamiento muy esquemático en el que los símbolos tienen valía sólo si participan de cierta visión del mundo. Sólo los símbolos asociados a los héroes se muestran como valiosos, por el contrario, los símbolos vinculados al fascismo se muestran vacíos de sentido por lo que Vidal termina asolado por la angustia.



Ofelia: Sí, reniego



Ofelia está dispuesta a sacrificar todo su futuro para proteger a su hermano, a una vida inocente. Para la niña sí que hay algo más importante que su propia existencia, prueba concluyente de que hay una promesa de futuro en la que cree. De nuevo el montaje la contrapone a Vidal en este momento, el momento de la decisión que sella su destino.



Fauno: Mmm...

El fauno acepta la decisión de Ofelia y sin embargo no le otorga la sanción cualificante. Para el fauno Ofelia no ha cumplido su prueba que era el sacrificio ritual. Se desenmascara el

propósito egoísta del fauno, quien aparecía inicialmente como donante y sin embargo únicamente buscaba obediencia para completar la apertura del portal al mundo subterráneo, el sacrificio para la luna llena. La naturaleza del fauno parece haber cambiado, como si hubiera dejado de ser mensajero del padre *real*, para convertirse en mensajero del padrastro, de Vidal, para quien el sacrificio personal está sujeto siempre a una causa mayor, la patria.

La ambigüedad de la figura pagana del fauno, queda plasmada en el cambio de talante en las pruebas a las que somete a la niña. Como destinador pasa de prefigurar con su donación el periplo de la niña a imponer un determinado comportamiento, mostrando una cara siniestra. Se pone de manifiesto así, tanto la relevancia de la figura del donante, como la importancia del talante con el que ejerce sus funciones como destinador. Según cómo sea el mandato y la prohibición -las funciones que situábamos en un primer nivel de donación Ia Destinación - la donación puede no fraguar como simbólica, es decir, capaz de introducir un sentido para el sujeto, derivando en una donación siniestra, dando lugar a un periplo narrativo donde el protagonista quedará asolado por la angustia.

Se confirma así la naturaleza del fauno, la que le emparentaba con el hombre pálido, con Saturno y con el propio Vidal.



Un fauno, que al igual que Saturno, está dispuesto a sacrificar a inocentes para perpetuar un puesto regente. Por ello no reconoce dignidad alguna a Ofelia, no le otorga el final feliz, al contrario la abandona y la deja a merced del *ogro*³⁶¹.

³⁶¹ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 65



Fauno: Hágase pues vuestra voluntad, Alteza.

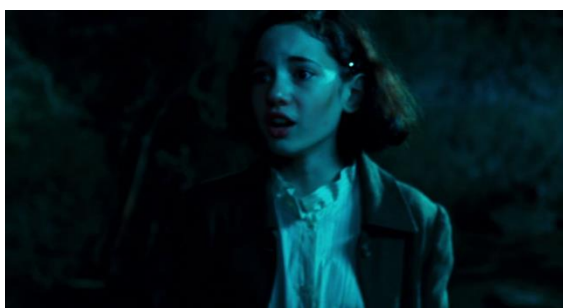
Ilustrativo el gesto del fauno, agitando la mano frente a Ofelia, ocultando a la niña, como si la quisiera borrar. Con este elemento formal el fauno condena a Ofelia a desaparecer. El fauno sale del plano dejando a la niña en manos de Vidal, quien momentáneamente guarda su pistola.



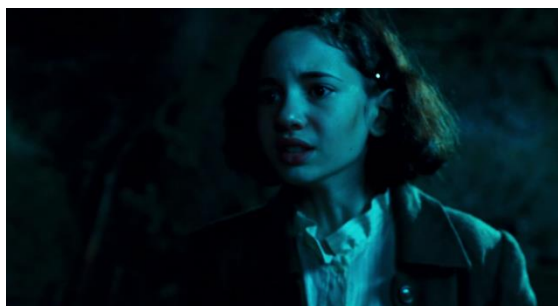
Vidal alcanza a Ofelia y sin mediar palabra le quita al niño de los brazos. Por un momento ambos comparten plano sin aparente antagonismo, en este instante ambos quieren salvar al bebé. De nuevo una curiosa simetría entre ambos, concordante en su fin: salvar al niño por todos los medios, pero con motivaciones diametralmente opuestas. Incluso el abrazo de ambos denota la disparidad de motivaciones. El abrazo de Ofelia al bebé es cálido y sobre todo protector, pues tal es su intención salvar la vida de un inocente y alejarle de una vida como hijo del ogro. El abrazo de Vidal, en cambio, es un abrazo arrebatado, aferrando con desesperación a ese niño que es su linaje, la única posibilidad de perdurar que tiene. Sin esa herencia, Vidal no tiene posibilidad de perdurar pues su mundo ha sido destruido.



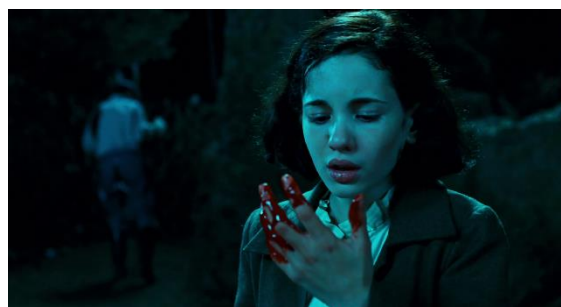
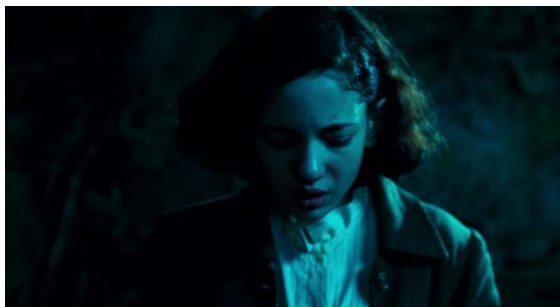
Después del breve momento de concordancia con Vidal, Ofelia aparece de nueva sólo en el plano. Está sola y se siente sola, entonces se gira buscando al fauno, pero no hay nadie ahí para ayudarla. Todo lo que tiene para enfrentarse al ogro es así misma.



Ofelia: ¡No!



Y a pesar de estar sola y asustada frente al capitán, mantiene el arrojo necesario para hacer lo que cree correcto: oponerse a Vidal para tratar de preservar al niño. Pero Vidal no media palabra alguna, saca la pistola y dispara sin ningún miramiento. Dispara a Ofelia porque ha querido arrebarle a su hijo, no le importa ni su edad ni su condición, ha llevado a cabo una grave afrenta y por ello debe morir. Vidal, una vez más, participa de una ley siniestra, en la que la sanción final a Ofelia es la muerte.



Ofelia recibe el disparo en su vientre, pero parece que tarda en sentirlo. Se demora en aceptar el ataque más violento que lo real puede propinar a un ser humano, el momento de la muerte. Vidal, entretanto, se aleja en profundidad sin rastro de afectación, sin sentimientos por esa hijastra que se muere, sin sentir la muerte de otra persona, sin rastro de humanidad.

Ofelia, finalmente, mira hacia abajo, levanta su mano, ve su sangre y parece que por fin percibe su situación. Entonces es cuando cae moribunda al borde del pozo, sin haber conseguido su propósito, sin sentido para su existencia y sólo. La peor de las muertes.



Vidal, por su parte sale del laberinto con el bebe en brazos.



Se encamina hacia el exterior rodeado de la tierra que compone los muros del laberinto.. En su camino ve lo que le espera: los rebeldes, que sin duda le matarán. Así Vidal también toma

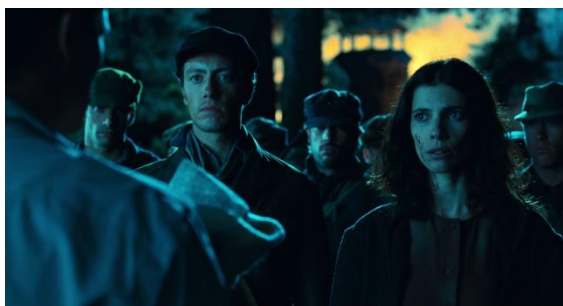
también consciencia de la proximidad de su muerte. Esta toma de conciencia queda reforzada formalmente por un travelling de aproximación hasta primer plano. Vidal sabe de la muerte y sin apenas emoción se hace consciente de su situación.



Sin un titubeo avanza con su hijo en brazos, hacia el grupo de rebeldes. Su mundo arde en llamas al fondo, pero ha recuperado a su hijo, su linaje está asegurado, va hacia la muerte que podía desear, la muerte de la que su padre estaría orgulloso. El arco de entrada al laberinto, el arco de la inscripción, refuerza la responsabilidad de Vidal en su propio final. Su destino está sellado por sus decisiones.



Confiado y seguro se dirige a su final.

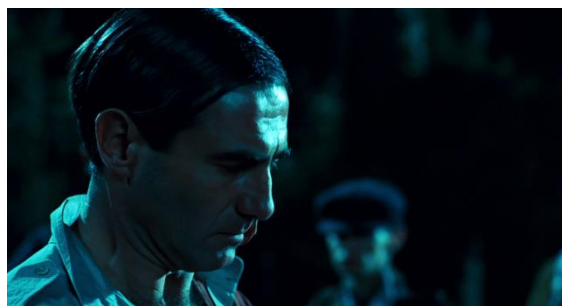


Vidal: Mi hijo.

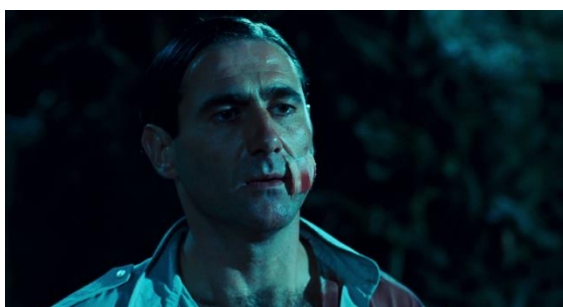
Con la entereza que él mismo honraría, con orgullo ante la muerte, entrega a su hijo a la única madre posible en el universo del film. Y refueza su gesto con sus palabras, identificando al bebé como su hijo, como aquel que ha de perpetuar su linaje.



Una vez asegurado su legado, se dispone a morir.

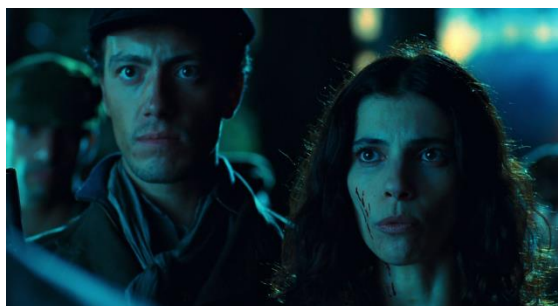
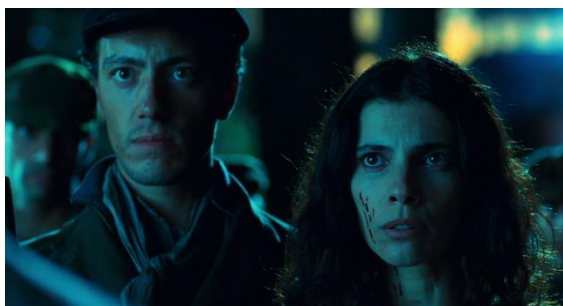


Saca del bolsillo el reloj de su padre, el que marcó la hora de su muerte. Ha hecho honor al gran general y a su mandato de “morir como un valiente”, por ello aprieta el reloj con orgullo como último gesto.



Vidal: Decidle a mi hijo. Decidle a qué hora murió su padre.

Y, al igual que hizo su padre, quiere dejar un último mensaje para su hijo. El mismo mensaje, que en lugar de construir una promesa para su vida, le ha consumido obsesionado por alcanzar los hitos de su padre. Y como no conoce otro horizonte que ese, sólo es capaz de dejar el mismo mensaje para su hijo. Perpetuar la obsesión y la jaula de la obediencia ciega. Ese es el único relato que Guillermo del Toro propone para un fascista como Vidal, el único relato que puede donar a su hijo.



Vidal: (Decídle que yo...)

Mercedes: No. Ni si quiera sabrá tu nombre.

Mercedes, apoyada por la fuerza de las armas, es capaz de hacerle frente, y de decirle la frase que le destruye por completo:

“me gusta mucho, que lo único que se necesita para destruirlo es una línea, una frase, unas palabras de Mercedes, que le dice: “nunca sabrá tu nombre”. Eso, el capitán está muerto antes de que la bala lo alcance”³⁶²

Niegan al bebé el nombre de su padre. Es un nuevo comienzo, un nuevo padre y una nueva madre, los que construirán el relato de la vida del niño.

Inquietante simetría entre los rebeldes y el fascismo en este momento. Aquellos, del mismo modo que haría Vidal, borran todo rastro del padre para construir un nuevo relato para el niño, acorde a sus propios presupuestos.



La incredulidad y el pánico asaltan a Vidal. Ese no era el final que él esperaba y se da cuenta de que muere aquí y ahora y también adquiere consciencia de que nada va a quedar de él. Y al igual que antes hizo él con Ofelia, los rebeldes se convierten en jueces y verdugos, y le disparan ajenos a cualquier ley que no sea la que ellos mismos imparten.

³⁶² DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 99



El disparo sólo certifica la muerte biológica de un Vidal que ya ha muerto por las palabras de Mercedes. Por ello el disparo apenas le hace sangrar, no importa si pierde su sangre, lo importante es que Vidal ha sido destruido, en consecuencia el disparo deforma su rostro, descompone sus rasgos, su identidad. Finalmente cae hecho un ovillo a los pies de los rebeldes, sin nombre, sin legado, sin sentido para su existencia. La peor de las muertes:

“Y es, evidentemente, este deseo de perdurar, este deseo de ser importante que tiene Vidal, el que lo va a llevar a una muerte absolutamente indigna, solitaria y en el lugar que menos esperaba”³⁶³

³⁶³ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 14

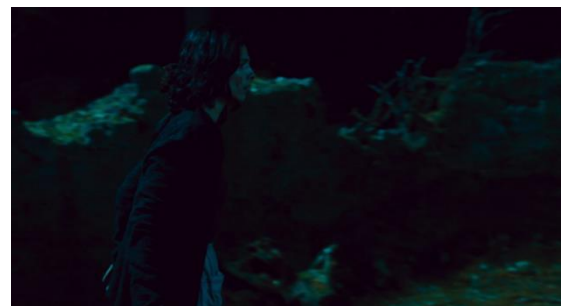
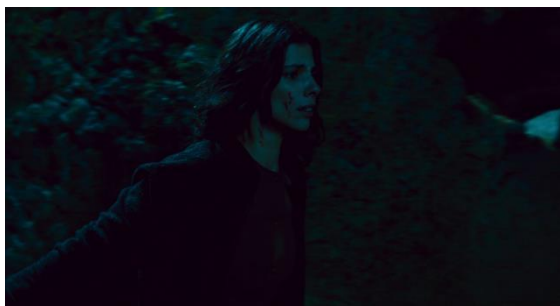


Los rebeldes recorren el camino inverso al recorrido por el capitán y se adentran en el laberinto buscando a Ofelia. Al igual que Vidal, parecen surgir de la tierra y las piedras que conforman el laberinto. Mercedes con el bebé en brazos es la que tiene la iniciativa en esta ocasión, es la madre que pudo ser para Ofelia. De hecho, cuando finalmente Mercedes se detiene al ver a Ofelia (en off) el encuadre remarca una suerte de imagen familia. Mercedes y su hermano parecen constituir una familia que ampare al hermanito de Ofelia.

Pensamos que éste es el más valioso resultado del sacrificio de Ofelia, una familia capaz de cuidar al niño. Ofelia ha hecho todo lo posible, incluso entregar su propia vida para tratar de alejar a su hermano de un padre ogro. Y con su huida trataba de proteger al niño como haría una madre. Hasta su último aliento, Ofelia ha luchado por colmar su carencia y la de su hermano: conseguir una familia con todos los atributos necesarios para que un niño crezca cuidado y seguro. Una familia capaz de constituir un relato simbólico para el hijo.



Antes de ir en pos de Ofelia, Mercedes deja al niño con el *padre*, quien no deja de mirar al bebe desde que queda a su cargo. De nuevo un refuerzo formal que consolida esa nueva familia. Un padre protector y vigilante que sumar a las cualidades maternas que ya conocemos de Mercedes.



Mercedes deja al niño y se dirige hacia Ofelia que yace justo al borde del pozo. En este plano general donde se manifiesta la luz de la luna. Una luz intensa en extremo, que baña todo lo que ocurre esta noche. La luna tiene una gran presencia, a pesar de que apenas la vemos. Sin embargo, no debemos desdeñar su importancia teniendo en cuenta cómo ha de aparecer en unos instantes.



El protagonismo vuelve de nuevo a Ofelia, en un plano que ya conocemos del comienzo de la película. Podríamos decir que aquí finaliza el flashback que comenzó al inicio mismo del film. Un plano, que por otro lado, se haya muy próximo en su concepción de la imagen más conocida de Ofelia, la que Sir John Everett Millais (1851-52):



Debemos señalar las cuatro diferencias fundamentales entre ambas imágenes, primero el cambio de orientación de izquierda a derecha, infrecuente pero no raro en las representaciones de Ofelia. La segunda diferencia tiene que ver con el entorno: vegetación verde y espléndida en un caso; tono gris frío, piedra y tierra yerma en el otro. La tercera diferencia es el agua, aunque ésta sólo la podemos considerar momentánea, porque en breve la sangre de nuestra Ofelia caerá al agua del fondo del pozo. Y por último, la cuarta diferencia es que la Ofelia de la película no se encuentra sola en su lecho de muerte.

La comparación es inevitable, si bien ambas Ofelia pertenecen a relatos de naturaleza totalmente diferente. Pero no debemos desdeñar el hecho de que ha sido el director (y guionista no lo olvidemos), quien eligió el nombre de la heroína y, desde luego, también eligió el plano que muestra su muerte. Aparentemente no surgen más relaciones, pero abramos un breve paréntesis para profundizar en la figura protagonista del relato.

En primer lugar, nos gustaría llamar la atención por un descubrimiento inesperado en nuestra investigación. Se trata la reiterada utilización de la figura de Ofelia de la fotografía del siglo XXI (por lo tanto contemporáneos de *El laberinto del fauno*), como señala Cristina Hernández González en su *Ofelia siglo XXI*³⁶⁴.



Ophelia, Nadav Kander 2004.

³⁶⁴ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Cristina *Ofelia siglo XXI*, Proyecto del Plan de Patrimonio Cultural en Educación. IES Miguel Hernández. Melilla 2011. <http://ofeliaentrelasflores.blogspot.com.es/2011/11/ofelia-siglo-xxi.html>



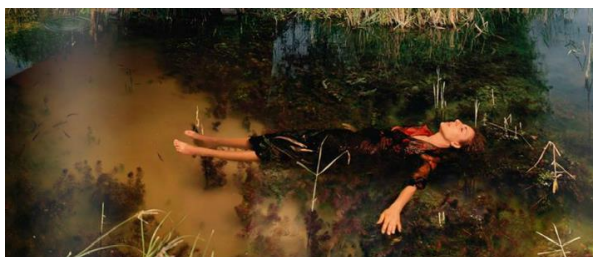
Ofelie, Barbora Balkova 2004



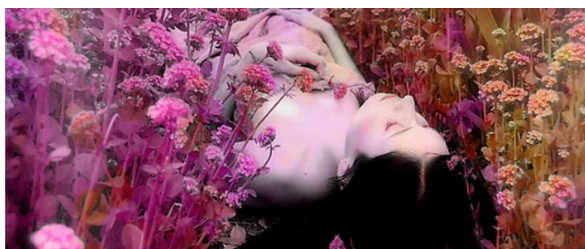
Ofelia en el cristalino arroyo, Julieta Anaut 2008



Ofelia, Flavia Junquera 2009



Ophelia, Ellen Koi 20065



Ophelia's song II, María Medeiros 2008



Ophelia, Gregory Crewdson 2001

Éstos son algunos de los ejemplos recogidos en la publicación citada. Es llamativo el hecho de que la elección de del Toro coincida en el tiempo con una auge significativo de la figura de Ofelia en la fotografía.

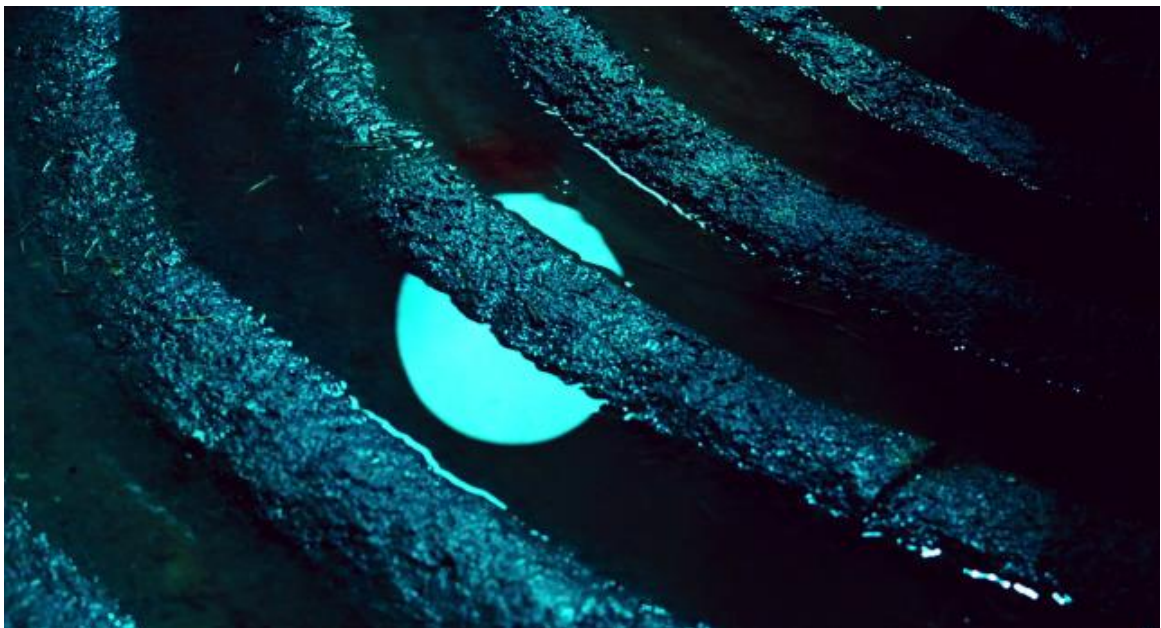
En segundo lugar, recordemos que en la primera versión del guion el argumento trataba de una *"It was a terrible tale of passion"*³⁶⁵ y por lo tanto, acorde con la trágica historia de la Ofelia de Shakespeare, con lo que podemos aventurar que el nombre de la protagonista fue elegido en aquella primera versión, y ha sido mantenido en sucesivas versiones.

Continuemos con el análisis tras este breve paréntesis.

³⁶⁵ LAMBLE, David. *The world of the labyrinth*. En *The Bay Area Reporter*. 2007. http://www.ebar.com/arts/art_article.php?sec=film&article=288



Ofelia, acompañada de Mercedes, yace moribunda, respirando agónicamente y con la mirada perdida. Comienza un suave travelling de aproximación hacia la mano ensangrentada de Ofelia, enfatizando la mano, la sangre y su lento goteo. Recordemos que la herida está en su estómago y que su mano está ensangrentada por haberse tocado en la herida. Sin embargo pareciera que toda la sangre surge de su mano, del miembro anatómico que manifiesta la acción, desde sus acciones es de donde mana la sangre que gotea lentamente.

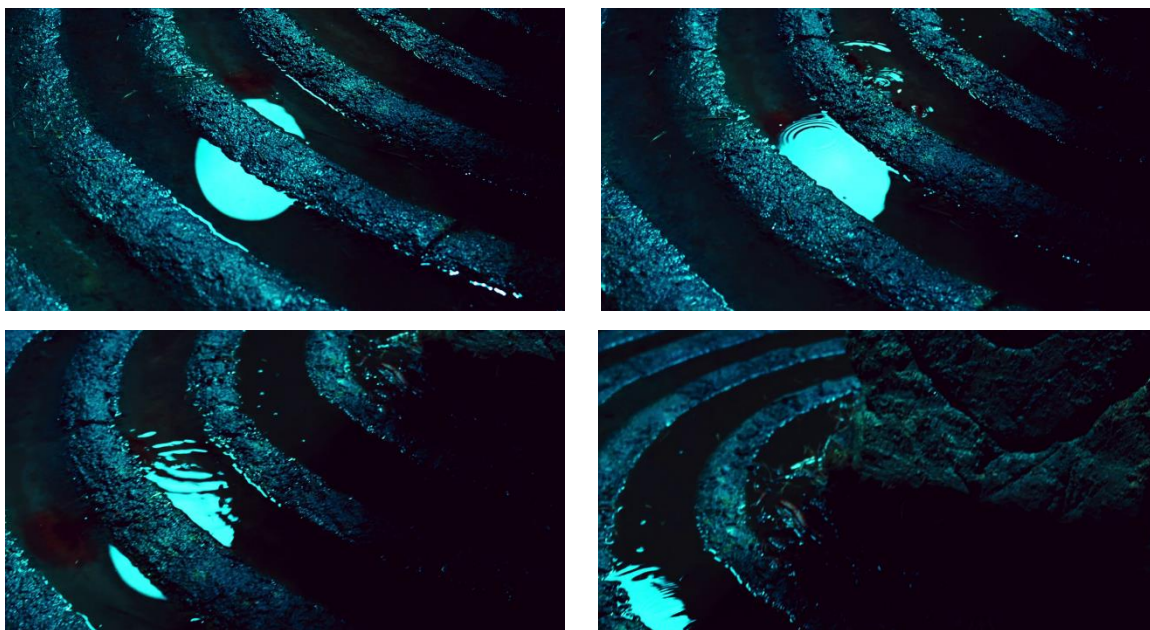


Las gotas de sangre caen al laberinto grabado en el fondo del pozo en torno al monolito. Sabemos dónde cae porque ya conocemos el lugar, sin embargo el plano es casi abstracto: una serie de *surcos* curvos de tierra que cortan toda la imagen. Cortan al reflejo de la luna, y cortan el agua negra donde se produce el reflejo. Sólo quedan formas, no hay palabras que puedan nombran los elementos que vemos. Es un espacio estructurado pero, en tanto que abstracto, carente de nombre en el ámbito de lo humano. Literalmente sólo formas y colores, del mismo modo que percibimos lo real cuando no hay palabras capaces de nombrar objetos.

En primera instancia podríamos localizar en el plano una serie de elementos con cierta carga simbólica: la luna, el agua, la tierra y las curvas, que nos situarían en el ámbito de lo femenino, y más concretamente de la madre. Recordemos que la luna es quien “*engendró*” a la princesa Ofelia y, por otro lado, la tierra es una referencia en múltiples culturas a la madre tierra. En este caso las gotas de sangre supondrían un sacrificio ritual a la madre, tan propio de religiones arcaicas. Y quizá es el sacrificio que el fauno, en la vertiente siniestra que hemos propuesto, estaba demandando.

Pero si analizamos literalmente el plano, debemos concluir que la imagen muestra un espacio compuesto sólo de formas y colores. El plano no muestra una luna, sino dos semicírculos blancos; donde adivinamos agua, en realidad vemos superficies curvas planas y el laberinto grabado son sólo fragmentos de piedra curva. Si además tenemos en cuenta que Guillermo del Toro es un director con un universo creativo plagado de elementos simbólicos, debemos considerar que la elección de un plano con elementos seccionados no es casual. Una elección que provoca en el espectador la necesidad de *recomponer* esas formas y construir elementos reconocibles donde no los hay, porque, literalmente, el plano sólo contiene formas y colores.

En cierta medida, entonces, el espectador ha de hacer en este plano lo mismo que Ofelia habrá de acometer en unos instantes, reconstruir un sentido para unos acontecimientos que parecen no tenerlo.



Las gotas de sangre, que apenas son rojas, perturban las formas geométricas del plano fragmentándolas, disolviéndolas. Es la sangre de Ofelia la que provoca el cambio y ese instante la música cambia a una melodía más alegre y la cámara inicia un lento travelling hacia la derecha. Es la sangre de Ofelia la que introduce un cambio en ese plano de formas geométricas inconexas e irreconocibles. La sangre de su sacrificio provoca el cambio. Pero no es la sangre fruto de un arcaico sacrificio ritual, sino la sangre de un sacrificio voluntario para proteger la vida de un niño. Por ello este sacrificio es heroico en el ámbito del film, porque sólo es posible en el ámbito de la ley, es decir, sólo es posible porque Ofelia ha recibido las palabras fundadoras capaces de dotar de sentido al sacrificio de la propia existencia.

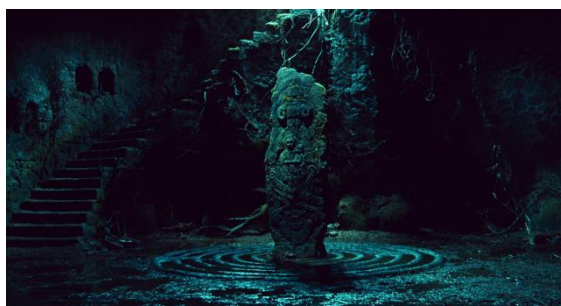
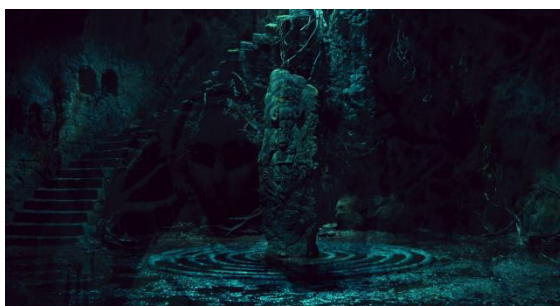
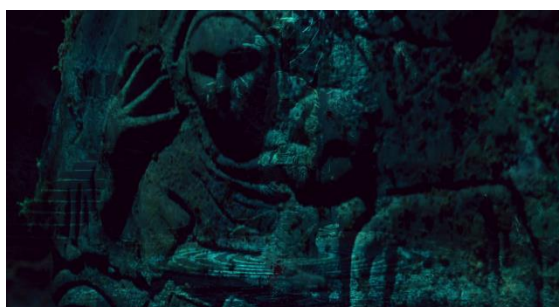
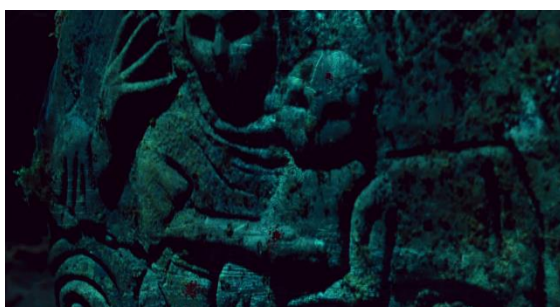
Así, el conflicto entre la pulsión y la ley encuentra su manifestación emblemática en el sacrificio, como uno de los momentos esenciales del trayecto del héroe y del que, obviamente carece el Agresor”³⁶⁶

Las gotas de sangre fruto de la acción heroica –esto es, capaz de sustentar la ley- provocan la perturbación de las formas geométricas y del espacio innombrable. Y así cambia nuestra mirada, y con el lento travelling de cámara cambia también nuestra perspectiva, desde el espacio desestructurado hacia un bloque de piedra sólido con grabados que poco a poco empiezan a ser formas reconocibles.

³⁶⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 555



Primero formas geométricas, formas antropomórficas después: una mano, un brazo, un cuerpo de niño, un rostro... Sobre las que continúa cayendo la sangre resultante del acto heroico, y por lo tanto fundador.



Finalmente, estas últimas gotas de sangre, hacen que el plano del mundo geométrico de formas irreconocibles desaparezca *fundiéndose* en un plano general donde las formas aparecen completas, reconocibles y donde las formas humanas conforman el monolito, tótem de la familia en el film.



El sacrificio de Ofelia hace posible que su hermanito recién nacido, para quien el mundo de lo real todavía sólo es un lugar de formas y colores, pueda ser acogido en una familia que estructure su mundo y conforme un relato (simbólico) para su existencia.

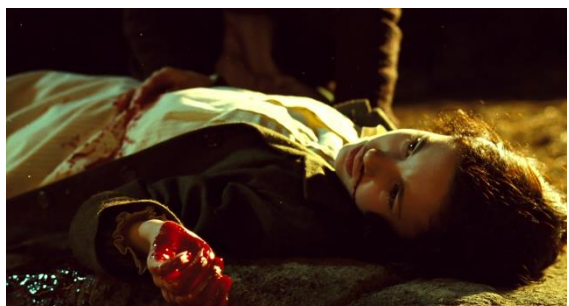
Recordemos, sin embargo, que la familia del tótem está compuesta por la figura del fauno, la de Ofelia y la del bebé. De modo que la familia que parece fundarse gracias al sacrificio de Ofelia resulta ser una familia con cierta vertiente siniestra dado que el fauno, que parecía mensajero del padre *real*, termina situado como mensajero del sádico padrastro. Se suscita una cierta incomodidad entorno a la figura del padre en ese tótem que representa la plenitud familiar en el film. Un tótem que es, según las palabras del fauno, el portal al reino subterráneo donde vive el padre *real*.

Desde luego este es el plano de mayor importancia en la temática de la película. Un plano general de varios segundos dedicado únicamente a mostrar ese monolito, imagen de una familia para el bebé y para Ofelia. El plano aún cobra mayor protagonismo si tenemos en consideración el hecho de que las familias desestructuradas forman parte básica de todas las películas del director. La importancia y dificultad del sacrificio de Ofelia ha de tener suma importancia para un director en cuyo universo no hay ni una sola familia completa. Y quizá por ello, el monolito es, en palabras del fauno “...portales que permitieran vuestro regreso. Éste es el último de ellos”. Un portal a un mundo donde es posible reunirse con la familia completa. Un portal que sólo puede

ser abierto, si alguien como Ofelia es capaz de sacrificar lo que sea necesario para sustentar la promesa de la estructura familiar.



Primer plano de Mercedes con los rebeldes al fondo, la cámara realiza un travelling circular para *descubrirnos* el rostro de Mercedes, quien canta una nana a Ofelia. El sacrificio ha abierto el portal y Ofelia tiene al fin una madre *buena* -frente al padre ogro del que la niña huía- que la mece, la arrulla con una suave nana y llora por ella.



Volvemos al plano de Ofelia con un ligero cambio en la posición de la cámara. Vemos a Ofelia bañada por la luz de la luna y la mano con su sangre en primer plano. Como, decíamos, el portal está abierto, entonces la luz cálida comienza a bañar a Ofelia. A lo largo del film la luz y los colores cálidos y saturados han estado reservados para los momentos donde la fantasía se hacía presente, mientras que en las secuencias de lo real la luz es pálida y los colores fríos y poco saturados ³⁶⁷. El sacrificio de Ofelia ha hecho posible que el mundo de lo simbólico (fantasía) se encarne en lo real, un acto que:

...en tanto prefigurado por la palabra, instituye un orden simbólico allí donde, antes de él, reinaba el desorden magmático de lo real.³⁶⁸

Así pues lo simbólico, gracias a la acción heroica de Ofelia, se hace presente en lo real, y gracias a ello es capaz de introducir sentido donde antes no lo había. En la misma medida, finalmente, la luz cálida de la fantasía invade la fría realidad en el film. Sólo gracias a las acciones heroicas el universo de lo humano adquiere toda su dimensión frente a lo real.

Nada tan difícil y, sin embargo, tan necesario para el ser humano como lograr que ciertos actos –sería absurdo esperar que todos- puedan constituirse en necesarios, realmente justificados, dignos, densos de sentido. De manera que sólo cuando el mito conforma la experiencia cotidiana, ésta puede llegar a ser verdadera. Es decir: sólo entonces encuentra su justo sentido³⁶⁹

Oportuno recurso formal el empleado por el director para plasmar, decisivamente, las consecuencias y la importancia de la irrupción del orden simbólico en lo real.

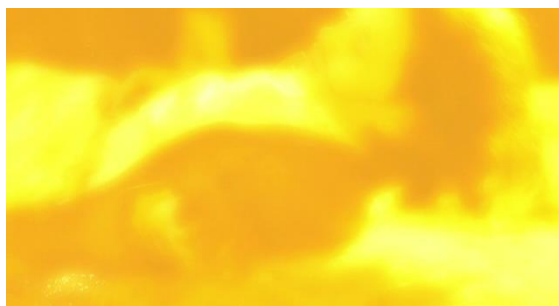


Padre: (Poneos de pie hija mía).

³⁶⁷ El propio director confirma abiertamente su intención al respecto en los audiocomentarios: DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 11

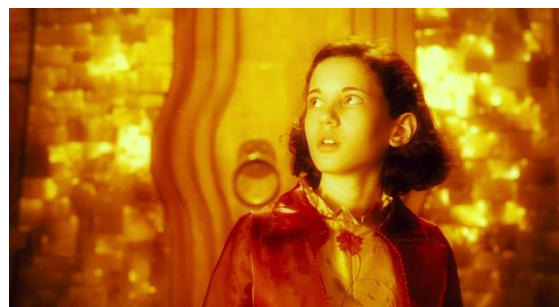
³⁶⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 557

³⁶⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Op. cit. p. 93



Ofelia oye la voz de su padre *real* que le solicita que se ponga en pie, que recupere su compostura y su dignidad, porque se ha hecho merecedora de ella. Y la figura de Ofelia se funde cada vez más con esa luz cálida. El abrazo del orden simbólico que ella ha encarnado en primera persona. Su existencia en lo real se agota, está a punto de morir, pero su ser simbólico está destinado a perdurar:

“... porque para mí la niña no muere, la niña es inmortal a partir de su muerte física no solo existe un mundo perfecto para ella, sino que existe, exactamente, a través de una herencia pequeñísima en el mundo real, que es la florecita blanca que se abre en el árbol”³⁷⁰



Padre: (Acercaos)

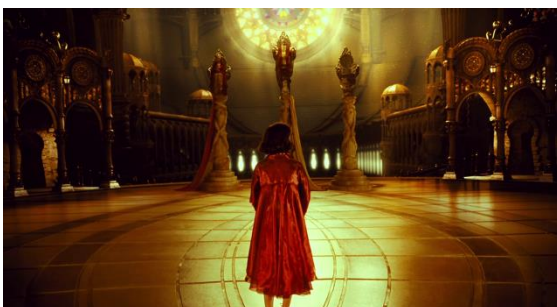
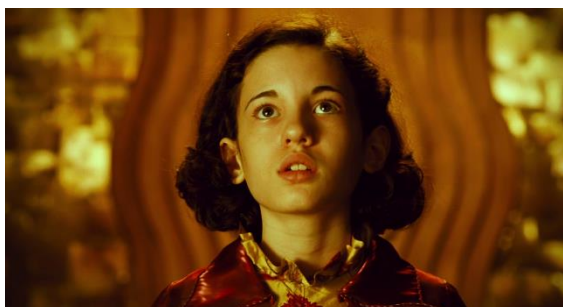
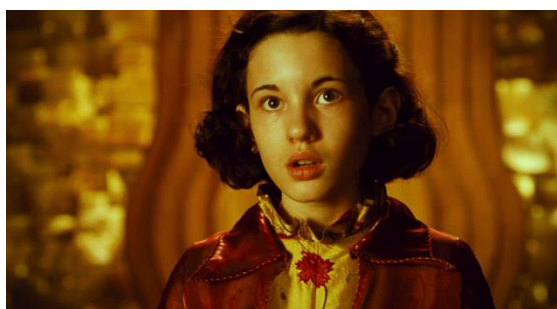


Ofelia, después de fundirse, aparece en un mundo dorado, cálido, vestida de rojo y sin ninguna herida. Se trata, sin duda, de una ensoñación de Ofelia y por ello dotada de todos los

³⁷⁰ DEL TORO, Guillermo. *El Laberinto del Fauno*. Comentarios del director a la versión en DVD. 2006 min 14

elementos que la niña cree necesarios en su imaginario de un palacio de cuento. Pero, como hemos dicho, el orden simbólico ya ha irrumpido en lo real gracias al sacrificio de Ofelia. Y una vez que esto sucede, deja de tener importancia qué es la realidad objetiva y qué no lo es. Esta secuencia es una fantasía de Ofelia, pero no importa su falta de verosimilitud objetiva, porque lo que allí acontece sí tiene repercusión en experiencia de Ofelia, hasta el punto de que ella encuentre sentido a su propia muerte.

El carácter verdadero de la historia [cuento maravilloso] que el niño recibe no estriba por tanto en el contenido objetivo de sus aconteceres narrados, sino en su capacidad de configurar un trayecto de sentido para su deseo³⁷¹



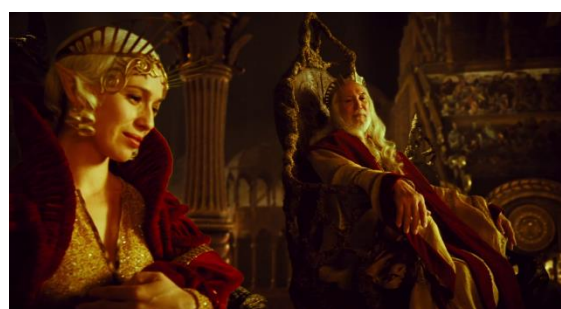
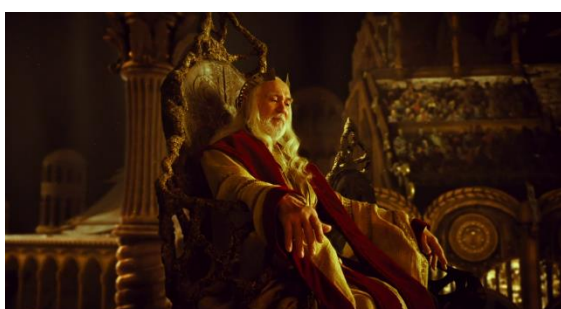
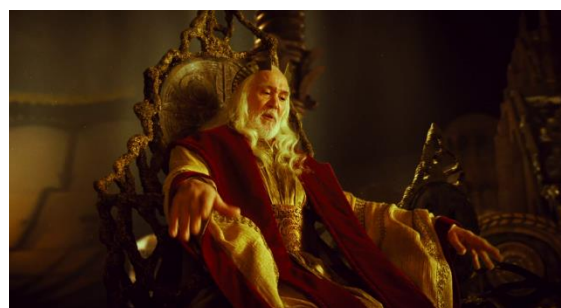
Y ya sabemos la naturaleza del deseo de Ofelia que finalmente satisface: una familia completa donde ella ocupe su lugar como hija esperada y deseada. Por ello hay tres tronos y no sólo uno o dos como sería lo normal en un palacio. Ella ve el trono de su padre, el de su madre y uno reservado para ella.

³⁷¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 552



Ofelia: Padre

Ofelia reconoce a su padre, como no podría ser de otro modo en su fantasía (que no pesadilla).

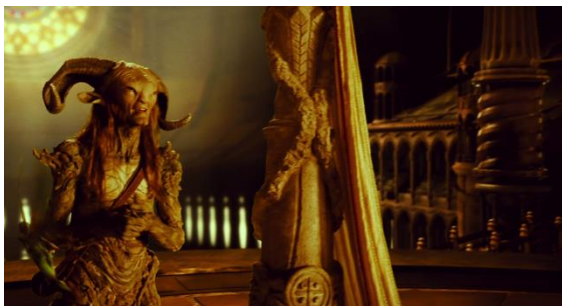


Padre: Habéis derramado vuestra sangre antes que la de un inocente. Esa era la última prueba. La más importante.

Y en el relato de Ofelia, aquel que ella misma desencadenó, ese padre es el sastre contador de historias, aquel que antes de desaparecer fue capaz de llevar a cabo la donación simbólica de las palabras fundadoras para Ofelia. Las palabras capaces de sustentar la ley para la niña y que ella misma hace suyas hasta el punto de dar su vida por defenderlas. Y como *Destinador-juez*³⁷² sanciona el resultado de la prueba, reconociendo la dignidad heroica de Ofelia.

³⁷² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 526

Y es también la mirada del padre la que introduce a la madre en la ecuación familiar de Ofelia, quedando restituida su dignidad como madre en la fantasía de Ofelia.



Fauno: Y habéis elegido bien, alteza.

Sólo faltaban las últimas piezas para que el relato de Ofelia resulte completo. Por ello se ha de reconciliar a las hadas y al propio fauno, para que se justifique todo el trayecto recorrido.

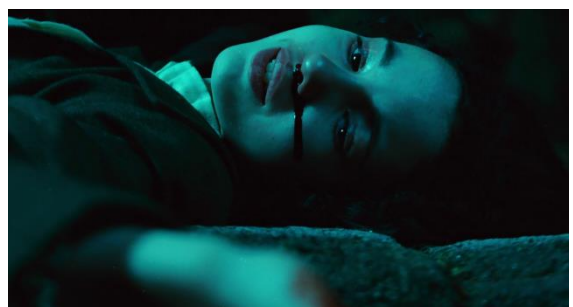


Madre: Venid a mi lado y sentaos junto a vuestro padre que tan largo tiempo os ha esperado

La madre le llama para que ocupe su lugar. Así, de este modo se configura completo el final feliz del relato de Ofelia, la promesa implícita en el recorrido de su periplo.



Un sacrificio heroico y un final feliz digno del gran aplauso que la audiencia del palacio le ofrece.



El orden simbólico completo se convierte en verdadero introduciendo un sentido en la subjetividad de Ofelia. Un sentido capaz de hacerla sonreír en el umbral mismo de la muerte. El sentido simbólico de sus acciones prevalece frente a la crueldad de lo real. Por ello todo ha

merecido la pena y muere feliz. La peor de las muertes se convierte en la mejor muerte posible gracias a la fragua decisiva de un relato simbólico.



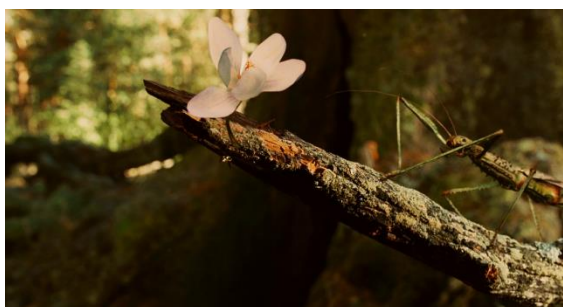


Narrador: Y se dice que la princesa descendió al reino de su padre.

Mercedes llora la muerte de Ofelia y la cámara comienza un travelling que finaliza situando en el plano a Ofelia junto al pozo en cuyo fondo se encuentra el monolito de la familia, símbolo de su carencia y lugar de su sacrificio. Y junto a Ofelia aparecen la madre y el padre para su hermano, la familia que ella ha hecho posible con su acto heroico.



Narrador: Y que allí, reinó con justicia y bondad, por muchos siglos. Que fue amada por sus súbditos.



Narrado: Y que dejó detrás de sí, pequeñas huellas de su paso por el mundo, visibles sólo para aquel que sepa dónde mirar.

Gracias a sus actos, el ser simbólico de la niña sobrevivirá por mucho siglos, pero sólo será visible para quien acceda también a dicho orden simbólico y que así encuentre el sentido a los actos de Ofelia.

4 La vida de Pi

4.1. La ausencia del padre

Comenzamos nuestro análisis en el minuto 9 de película. Hasta el momento Pi adulto le ha contado su nacimiento, el motivo de su nombre heredado del nombre de una piscina que adoraba su tío Mamaji y cómo consiguió reconocimiento en su colegio para que dejaran de llamarle *Pis*.



El escritor sonríe gracias a la historia que le ha contado Pi Patel, el modo en el que consiguió que dejara de ser llamado *Pissing* (con sonoridad muy similar al Piscine de su nombre original). Para ello Pi tuvo que aprenderse un número ingente de dígitos del número PI, y así consiguió que le llamaran como a ese *número irracional de longitud infinita*, en lugar del *Pissing* que traduciríamos por orinar. Significativa la lucha que hubo de mantener para obtener un nombre.

El escritor –sin otro nombre que su profesión– ocupa en el plano el mismo lugar que la mesa en la que luego habrán de comer juntos ambos personajes. Una mesa con varias sillas, más

de las que ellos van a ocupar. Al final de la película sabremos que Pi adulto tiene familia y, por lo tanto, la presencia de tantas sillas estará justificada. Sin embargo, tantas sillas vacías durante gran parte de las secuencias del presente en la narración, suponen una referencia constante, inevitable, a los seres queridos que Pi perdió en el hundimiento del barco de su historia.

Lumínicamente, la gran cantidad de ventanas explican una escena bien iluminada, con luz y saturación de los colores bastante natural. Sin embargo todo el plano está lleno de grises y ocre, colores poco saturados. No es la luz la que motiva los colores apagados, son los propios colores escogidos para el vestuario y el atrezzo.

Compositivamente, en este instante, el escritor mira hacia el borde izquierdo del marco, donde sabemos que no se encuentra Pi. Esta sonrisa no es hacia Pi, es introspectiva, mirando hacia el lado donde no hay aire en la composición, el escritor mantiene los ojos cerrados durante un tiempo inusual.



Las historias de la infancia de Pi le parecen graciosas, pero está ansioso por escuchar *su* historia, la historia que le ha llevado hasta allí. Sin embargo le cuesta expresarlo, no quiere parecer descortés.





Escritor: Um, Mamaji tells me you're a legend among sailors, too. Out there, all alone.

A pesar de su evidente incomodidad pregunta a Pi por la narración que quiere escuchar, aquella de la que Mamaji le habló. Mamaji, ese personaje que apenas tiene presencia visual en la película, pero que impregna de forma decisiva las historias que se van a contar, así como a lo que acontece al escritor y a Pi a lo largo de todo el film. Mamaji está asociado a la figura del padre, era amigo del padre de Pi, tanto que éste le consideraba como un tío más, de ahí su nombre³⁷³. Y de algún modo parece ser tan importante para Pi como su propio padre: él es quien escogió su nombre, él es quien le enseñó a nadar y a desenvolverse en el agua. Pero Mamaji también se ha convertido en el donante de un escritor fracasado acercándose a él en un café para decirle unas palabras oportunas.

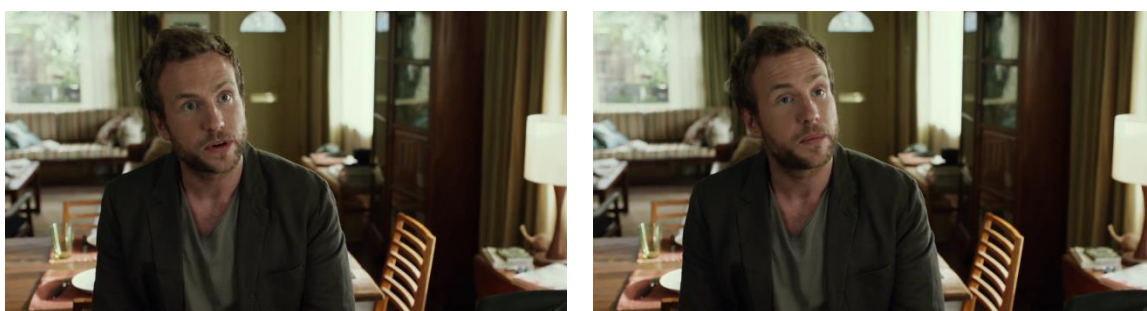


Pi: Oh, I don't even know how to sail. And I wasn't alone out there. Richard Parker was with me.

³⁷³ Según las palabras de la novela “Mamaji, ya que mama significa tío en tamil y ji es un sufijo que se utiliza en la India para transmitir respeto y cariño”.

Pi, por su parte, sí ofrece al escritor una mirada directa y abierta a la vez que, con sus palabras, se quita protagonismo en la historia que va a contar. No sabe navegar como los marinos, ni estaba sólo, signos de modestia en alguien que se acaba de calificar como una leyenda en su escuela.

La puesta en escena de Pi corresponde al que provee. Está en la cocina preparando la comida para ambos. Un gesto relevante en una persona que pasó tanta hambre en un bote. Ahora prepara comida en abundancia. La cocina está abarrotada de utensilios y de comida, una cocina en su máxima expresión funcional.



Escritor: Richard Parker? Mamaji didn't tell me everything. He just said I should look you up when I got back to Montreal.

Mamaji apenas contó nada de la historia al escritor, pero consiguió movilizar su deseo de un modo extraordinario. Sabía lo que el escritor buscaba, sabía de su carencia de relatos, y le ofreció un modo de satisfacerla.

El plano del escritor continúa inalterable, quizá por ello la presencia de la silla vacía es cada vez más notoria. La silla tiene un respaldo particular, con unos listones gracias a los que refleja la luz exterior por lo que destaca frente al fondo oscuro. La silla está, visualmente, al lado izquierdo del escritor pero, espacialmente, situada en la cabecera de la mesa. Esto hace que sea la silla que ocupa el padre. Desde luego, en *La vida de Pi* la cabecera de la mesa es el lugar del padre, como podemos ver en esta imagen de una secuencia posterior:



Pero además, también la posición del padre en la mesa en buena parte de la filmografía de Ang Lee



Pushing Hands (1991)



The Ice Storm (1997)

En este momento del análisis no podemos explicar por completo la presencia de esa silla vacía, pero sí parece evidente que hay una relación entre la carencia de relatos del escritor y esa figura del padre ausente. No es casual, por lo tanto, que Mamaji, tan asociado al padre como hemos comentado, cobre protagonismo en el film.



Pi: So, what were you doing in Pondicherry?

En esta ocasión es Pi quien aparta la mirada. Se muestra elusivo con la mención a Richard Parker en su historia. Quizá por el recuerdo de que ese personaje no forma parte “objetiva” de su periplo o, quizá, por las emociones que la figura del tigre le despierta. Por ello, ahora es Pi quien cambia de tema, al menos de momento.



Escritor: Writing a novel.

Pi: By the way, I enjoyed your first book.

Al escritor no le sienta bien el cambio de conversación de Pi, calla por unos instantes y baja la mirada defraudado, antes de responder. Sólo vuelve a levantar la mirada ante la alusión de Pi a la lectura de su anterior novela.



Pi: So, this new one, is it set in India?

Escritor: No, Portugal, actually. But it's cheaper living in India.

La falta de dinero es lo que había condicionado dónde preparaba el escritor su siguiente creación. Nada hay de la investigación o el viaje preparatorio para la novela en base a una idea o un argumento preestablecido.

Los planos de ambos se mantienen y les sitúan en extremos opuestos: uno de pie, el otro sentado; uno de blanco el otro de gris oscuro; uno en la cocina, el otro en el comedor; uno con los brazos abiertos, el otro con ellos recogidos; uno moreno, el otro rubio... No podemos decir que sean antagonistas, pero sí están situados en posiciones totalmente diferentes.

Lo único que ambos comparten es cierta reserva en la comunicación. Bajan la mirada (ambos hacia el mismo lado del plano) cuando hablan y sólo se miran de tanto en tanto.





Pi: Ah, well, I look forward to reading it.

Escritor: You can't. I threw it out. Two years trying to bring this thing to life...and then one day, it sputtered, coughed and died.

Pi: Oh, I'm sorry.

Primer cambio en el tratamiento de los actores en toda la secuencia. Pasamos de plano medio a plano medio corto del escritor. Un escritor que confiesa su incapacidad para escribir y que por ello tiró su novela. Literalmente es incapaz de crear un relato que adquiera vida propia. Una confesión sincera, como sincero es el sentir de Pi -también en plano medio- empatizando con el escritor.



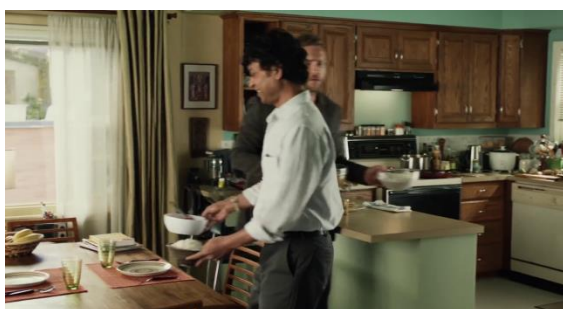
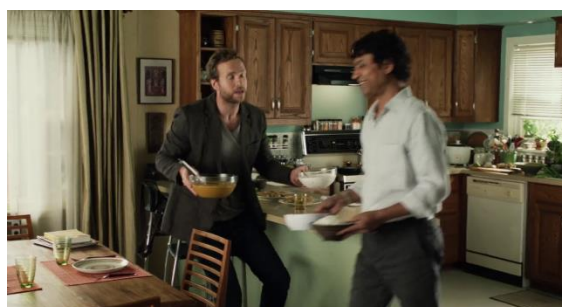


Escritor: Uh, I was sitting in this coffee house in Pondicherry one afternoon, mourning my loss... when this old man at the table next to me struck up a conversation.

Pi: Yeah, Mamaji, he does that.

Así pues, Mamaji comprendió que el escritor era un hombre hundido sólo con verle en una café y decidió charlar un rato con él. Mamaji tiene una mirada especial y ánimo de ayudar a otras personas.

Por fin, después de esa íntima confesión del escritor, ambos parecen dispuestos a participar el uno del otro, Pi deja la cocina para “entrar” en el espacio del escritor y compartir con él su comida.





Escritor: When I told him about my abandoned book, he said... "So, a Canadian who's come to French India in search of a story. Well, my friend, I know an Indian in French Canada...with the most incredible story to tell. It must be fate that the two of you should meet."

La historia que el escritor busca es la que provoca una relación entre ambos. Mamaji (que no el destino) hace que se encuentren y a partir de ahora van a recorrer juntos el relato, por ello, de camino a la mesa realizan una suerte de baile que les une, les entrelaza, primero uno por delante, después el otro, cada uno con dos cuencos en la mano, hasta que finalmente se aproximan como iguales y se sientan en la mesa a la vez. Hermosa coreografía la de este momento

para hablar de un hermanamiento de ambos personajes. De hecho ocupan el lugar de los hermanos en la mesa -como tendremos ocasión de ver en una secuencia posterior.

Quizá, a primera vista, se pueda dejar pasar por alto la importancia de la mesa llena de comida en este momento del film. Pero su presencia es determinante por varios motivos. En primer lugar en la propia novela, a lo largo de la cual el escritor describe dos comidas en capítulos diferentes, así como lo buen cocinero que es Pi en Toronto. En segundo lugar en la película, donde, como veremos, dos de las conversaciones claves en la infancia de Pi tienen lugar en torno a la mesa familiar. Y en tercer lugar, y más decisivo, la omnipresencia de la mesa de la comida como epicentro de la familia en toda la filmografía de Ang Lee. Sólo en sus tres primeras películas (*Pushing Hands* 1991, *The Wedding Banquet* 1993 y *Eat Drink Man Woman* 1994) hemos contabilizado respectivamente: 16, 14 y 15 escenas de comida³⁷⁴, todas ellas íntimamente ligadas con la unidad o desmembramiento familiar.

Food: in the six years between leaving NYU and filming his first feature film, Lee was a house-husband. He stayed home looking after his two children, the house and preparing elaborate Chinese meals for his wife's return from work. When he finally began working on *Pushing Hands* he made packed lunches for the cast and crew, and filled the freezer with meals to keep his family going in his absence.

The kitchen is at the heart of a home and, time and time again, the ritual of meal preparation and consumption is observed in Lee's films. These are the times when families get together and talk. They demonstrate the changing dynamics of a group – how relationships deteriorate or develop over time: diets change from dry crisp bread to oily Chinese dumplings. Meals are prepared with love by a caring Santosh, or ignored by a petulant teenager. Meals are skipped, interrupted, slung to the floor or fought over. Information is shared, secrets revealed, beliefs mocked and lives put at risk. Lee's film hinge around these formal and informal gatherings in private homes and public spaces, and much care and attention to detail ensure that these are memorable sequences³⁷⁵

Por todo ello, no podemos sino calificar de decisiva esta puesta en escena, no sólo como entendimiento entre los dos personales, sino “hermanamiento” (literalmente, dado que Mamaji

³⁷⁴ En el total de la filmografía previa de Ang Lee, hemos contabilizado más de 75 escenas de comida (o al menos, escenas donde los protagonistas toman un refrigerio) a lo largo de 10 películas.

³⁷⁵ CHESHIRE Ellen, *Ang Lee*, Pocket Essentials, Harpenden, 2001, p.18.

ha enseñado a ambos) de ambos y anticipo de las decisivas ausencias familiares en la historia de Pi.

En este momento son las palabras de Mamaji citadas por el escritor las que adquieren su presencia al sentarse ambos a la mesa. Como decíamos, es Mamaji, no el destino, quien les ha unido, por ello ha enviado a un escritor que necesita una historia que contar, a escuchar un relato que Mamaji quiere que sea contada. Mamaji realiza su donación al escritor, le dona un encuentro con alguien que le contará una historia muy especial que, como veremos, es capaz de sanar heridas a muchos niveles. El primer nivel, el más evidente, es que el escritor disponga de una historia con vida propia que contar, una historia que le devuelva su dignidad como escritor.



Pi: Well, I haven't spoken about Richard Parker in so many years. So, what has Mamaji already told you?

Escritor: He said you had a story that would make me believe in God.

Pi que es el anfitrión proveedor, el que va a contar la historia, es quien sirve la comida una vez sentados. Y Ang Lee mantiene el plano general de la mesa. Un plano que refuerza cada vez más las significativas ausencias dado que protagonizan el centro mismo del plano. La ausencia de la madre y, sobre todo, la ausencia del padre. Ausencia de un padre al que Mamaji substituye para ambos en esta secuencia. Por ello, son citadas de nuevo las palabras de Mamaji: “¿qué es lo que te ha contado?”. Y las palabras de Mamaji ponen de manifiesto la carencia del escritor sin relatos, la ausencia que le atañe, la ausencia de Dios.

Debemos convenir que no es la curiosidad lo que trae al escritor a Montreal, es la posibilidad de encontrar a Dios lo que le ha movilizado, necesita a Dios, o al menos a un dios. O dicho de otro modo necesita un sentido para su vida, un relato simbólico. Poco a poco, la figura de Mamaji continúa adquiriendo importancia.

Toda la secuencia se vertebra entorno a la ausencia que esa silla de la cabecera de la mesa pone de manifiesto, primero con el protagonismo lumínico, luego con el protagonismo espacial:



La ausencia del padre y la ausencia de Dios, si bien substituida para ambos por las paternas enseñanzas de Mamaji, la donación de su palabra: una historia y un Dios para el escritor, un nombre y lecciones de natación para Pi.





Pi: He would say that about a nice meal. As for God, I can only tell you my story. You will decide for yourself what you believe.

Escritor: Fair enough.

Otro de los elementos mayores compositivamente en esta plano es, sin duda, la ventana. Como veremos, las ventanas irán adquiriendo protagonismo en varios momentos del film. En este caso, la ventana tiene las cortinas abiertas y nos muestra los muros de ladrillo de la casa vecina. Unos muros sólidos en el lugar donde debiéramos ver al padre de estar en esa mesa. Profundizaremos más adelante en toda esta dialéctica, de momento basta con decir que ese muro bien mantenido de un barrio residencial de Canadá, no puede hacer referencia sino a la civilización y a las estructuras sociales y culturales que la sustentan.

No es casual, tampoco, que ese muro esté entre estos dos hombres adultos, occidentales y civilizados. Y tampoco es casual que esté en el lugar que ocuparía ese padre civilizador pero ausente.

Continúan las citas a las palabras de Mamaji sobre dónde encontrar a Dios: en una buena comida y también en la historia de Pi. Así pues las palabras previas de Mamaji a ambos son las que cualifican la historia antes de comenzar. La palabra de Mamaji es la que otorga la densidad simbólica necesaria a la historia de Pi. Por ello Pi sólo puede contar la historia, su contenido simbólico ya ha sido desvelado por Mamaji como padre, su palabra fundadora capaz de llenar la ausencia del padre.





Pi: Let's see, then. Where to begin? Pondicherry is the French Riviera of India.

Y desde la puesta en escena de la ausencia y la palabra fundadora de Mamaji, es desde donde *literalmente* comienza la historia de Pi.

4.2. El lugar del padre

Unas secuencias más adelante, Pi continúa contando la historia “donde empezamos”, su infancia y la búsqueda desesperada de respuestas en todas las religiones que le es dado conocer: hinduista, cristiana y musulmana. De todas ellas parece sacar algo positivo y, por lo que sus palabras dan a entender, incluso de adulto participa de su fe ecléctica: también Pi parece necesitado de un dios.



Asistimos a una cena familiar en la infancia de Pi. Ya hemos comentado la importancia que Ang Lee da a estas comidas familiares. Estamos, por lo tanto, apunto de asistir a un momento relevante en la infancia de Pi.

El inicio de la secuencia parece reconfortante, el padre se sienta para ocupar ese lugar que estaba vacío en la mesa de la secuencia analizada anteriormente. Parecería que después de todo sí hubo un padre. Sin embargo, ya desde el principio, la puesta en escena da muestras de que las cosas no acaban de encajar.

En primer lugar, la forma en la que el padre ocupa su lugar no es rotunda: se sienta y ha de levantarse y sentarse de nuevo para situarse en una silla que debiera ser natural para él. Y mientras el padre trata de *encajar*, muchas cosas suceden en pantalla.



Por un lado vemos como una sirvienta termina de servir al padre de Pi. Si bien puede considerarse natural la presencia de sirvientes en los hogares de las castas hindús privilegiadas, por lo que sería un acierto de ambientación del film, no es necesario este énfasis desde un punto de vista argumental. Teniendo en cuenta este detalle y los antecedentes de Ang Lee con respecto a la importancia de la comida familiar y de quién la provee, nos inclinamos a pensar en la intencionalidad del director al poner en escena esta breve aparición y por lo tanto debemos prestarle atención. Lo primero que pone de manifiesto la sirvienta es que en esta familia no es la madre la que provee y por lo tanto no desempeña su rol simbólico. En segundo lugar, la presencia de la asistente subraya la importancia de la propia comida, como pronto sabremos, el padre, que es racionalista y en absoluto religioso, es el único que come carne de toda la familia.

Por otro lado, si consideramos la disposición normal de la mesa, los vasos marcan un claro desorden dado que ninguno de los cuatro está situado frente al comensal correspondiente, están

situados de un modo caótico. Este hecho refuerza la sensación de que los roles en esta familia están desubicados en cierta medida.

Continuando con el análisis detallado, podemos advertir dos lugares espaciales en la mesa separados por la columna del fondo, a la derecha de la misma, Pi y su madre, ambos sobre un fondo más oscuro donde vemos unos pájaros enjaulados y a la izquierda de la columna, sobre un fondo claro se encuentran el padre y el hermano de Pi. La madre apoya a Pi en su investigación con las religiones, aunque no pueda ofrecerle nada más. Por el contrario, el padre y el hermano se mofan de la inclinación religiosa de Pi.

El resto de las características destacables de este instante sirven para remarcar el aislamiento de Pi en su propia familia: es el único que viste con ropas claras y es el único que se pone a rezar para bendecir los alimentos. El resto de la familia no sólo no bendice la mesa, sino que comienza a comer sin ningún protocolo, es una familia *moderna*, no hay ningún ritual para dar valor simbólico a la comida.



Santosh: This lamb is exquisite.

El padre comienza a coger la comida mirando al plato de su hijo mayor, quien a su vez mira a la comida de su padre. Aunque no vemos la mirada del hermano de Pi podemos intuir envidia en el gesto, desea, como su padre, estar liberado de las ataduras de la religión para poder comer cordero. El padre a su vez mira con pena los platos sin carne de sus hijos y su mujer.

Luego, el padre dirige la mirada hacia Pi, a quien ve rezando ante la mesa, pero apenas presta atención a la acción del hijo. En cambio, con total desconsideración, incluso con cierta mofa, hace mención a la exquisitez del cordero. Se enorgullece de haberse liberado de la religión y ser un hombre racional. A la vez que el padre dice estas palabras, vemos a la madre, ahora sí, realizar un gesto de bendición a la comida. Se justifica su posicionamiento compositivo junto a Pi, los dos encuentran valor y sentido a la bendición de los alimentos.



Santosh: It's the best dish on the table.

El comentario acerca del cordero provoca una mirada de desaprobación de la madre hacia el padre, en primer plano y en contraplano de éste. Ella tolera para sí misma la actitud del padre, pero desaprueba el efecto que estos comentarios pueden tener en sus hijos, en Pi. Por ello acto seguido mira a Pi, para ver cómo afectan al niño las palabras de su padre.



Santosh: You're all missing out.

El padre sigue con su mensaje provocador, insistiendo en el descrédito a la opción de los hijos, que es la de la madre. En esta ocasión, también Santosh tiene interés en cómo recibe Pi sus palabras. Pero éste parece impasible y, terminando su bendición, se dispone a comer. El plano es ahora más corto dejando aislados al padre y al hijo. Ambos continúan sobre sus respectivos fondos (la oscura jaula de pájaros para Pi, la pared clara y lisa para su padre) y los cuatro vasos desubicados se mantienen en el encuadre.

Del mismo modo que en el plano anterior, el único nexo visual entre padre e hijo es la particular planta del fondo. Una planta caótica, *salvaje*, lejos de ser una planta regular y ordenada. La posible unión entre padre e hijo parece corresponder más a lo indómito que a lo civilizado.



Santosh: You only need to convert to three more religions, Piscine...and you will spend your life on holiday.

Santosh bromea con el sentimiento religioso de su hijo y su hijo mayor le ríe la gracia. El padre de Piscine no parece guiar a su hijo en la vertiente espiritual, incluso, desacredita la inclinación de su hijo. En este momento de la película ya sabemos que una enfermedad del padre cuando era niño le hizo abandonar a sus dioses y, abrazar la medicina y la ciencia, sabemos su opinión sobre la religión: *“La religión es oscuridad”*.

Sin embargo es un padre que respeta y no prohíbe la búsqueda espiritual de Pi, incluso en su desacuerdo, tolera la inclinación de Pi, aunque se muestre irónico con ella.



La madre continúa observando atenta las reacciones de Pi y mira con reprobación las risas de su hijo mayor. Ella mantiene el vínculo con su religión y transmitió a los niños las leyendas de su cultura y sus dioses. Como hemos dicho, acepta las palabras de su marido, pero está preocupada por el daño que puedan causar a Pi. Está atenta a las reacciones que el lado perverso del padre puede causar.

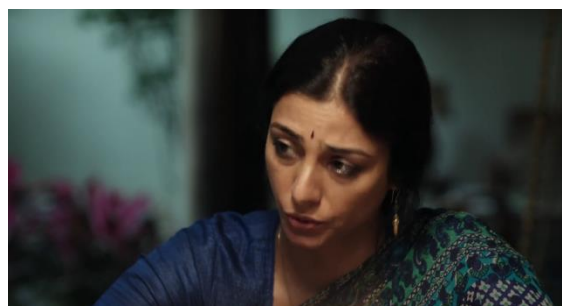


Ravi: Are you going to Mecca this year, Swami Jesus? Or to Rome for your coronation as Pope Pi-us?

El hermano de Pi, Ravi, continúa con el mismo tipo de bromas que su padre entorno al sentimiento religioso de Pi. Entre ellos dos, las diferencias de la puesta en escena son más llamativas que las que enmarcan a Pi y su padre. Para los hermanos, los fondos parecen pertenecer a dos lugares diferentes, sus vestimentas son dispares en cuanto a luminosidad, e incluso sus miradas están enfrentadas. Si en el caso del padre, el plano mostraba un lugar común para ambos donde hay posible espacio para el diálogo, en el caso de los hermanos el plano contraplano muestra una discrepancia radical. Pero Pi parece aguantar las mofas con decisión.



Ravi sigue con sus bromas y su padre se ríe con ellas.



Gita: You stay out of this, Ravi. Just as you like cricket, Pi has his own interests.

Es Gita quien sale en defensa de Pi. Sin embargo, sólo recrimina las bromas de Ravi, un instante antes no ha descalificado la broma del padre ni verbalmente ni con la mirada. En este

momento es remarcable la diferencia que hace Lee en el tratamiento del plano de la madre. Es el mismo tipo de encuadre que para los otros tres miembros, pero el fondo marca la diferencia nuevamente, en este caso por la falta de profundidad de campo.



Santosh: No, Gita, Ravi has a point. You cannot follow three different religions at the same time, Piscine.

Pi: Why not?

El padre discrepa de la madre y ella le mira con enfado, pero el padre no devuelve la mirada a la madre (de hecho no ha dirigido ni una mirada a la madre en lo que va de secuencia). Santosh dice a Pi que no puede seguir a tres religiones al mismo tiempo, y Pi responde con incredulidad. El padre sólo presta atención al comportamiento excéntrico de Pi, pero no muestra sensibilidad a la búsqueda que ello implica. Pi busca un referente simbólico, un dios y su palabra para un vacío que el propio padre no consigue llenar.

Pero a pesar de este desencuentro padre-hijo y del tratamiento de los planos anteriores, Ang Lee insiste en presentar al padre y al hijo en un lugar común. Parece que a pesar de la falta de entendimiento sí hay lugar para la relación paterno-filial.



Santosh: Because believing in everything at the same time... is the same as not believing in anything at all.

Como ya hemos comentado, Santosh respeta que su hijo pueda ser creyente, no censura su inclinación. Es, o trata de ser, un buen padre, abierto y dialogante. Pero, en cambio, sí muestra el sinsentido que para él tiene creer en todo, es decir, la falta de criterio y elección de Pi en materia religiosa.

Comienza su frase mirando a la mesa, pero justo después mira, alternativamente, a cada miembro de la familia, incluye a los tres en sus comentarios. Primero a la madre, luego a Pi y luego a su hermano Raví. A pesar de sus anteriores bromas es un padre para toda la familia incluyendo sus diferencias. El espacio de diálogo entre su padre y Pi estaría justificado.





Gita: He's young, Santosh. He's still finding his way.

Santosh: And how can he find his way if he does not choose a path?

La madre intercede dejando recorrido a la maduración para Pi. Pero el padre casi enfrentado compositivamente, la contradice, con un requerimiento de madurez y de decisión para Pi, el niño debe escoger su camino.





Santosh: Listen, instead of leaping from one religion to the next why not start with reason? In a few hundred years science has taken us farther in understanding the universe than religion has in 10,000.

En un tono conciliador el padre recomienda un camino a su hijo, abandonar la religión y utilizar la razón como solución. Como hombre racional y positivista que es, considera que el lenguaje científico y la objetividad que conlleva son las respuestas a la búsqueda de Pi. Sin embargo, no se da cuenta de que lo que Pi busca saltando de religión en religión es algo a lo que la ciencia no puede dar respuesta:

...nada tan imprescindible para el nuevo ser destinado a afrontar su travesía por lo real, que la promesa de que es un posible un futuro digno que le aguarda³⁷⁶

Pi necesita esa promesa, por ello busca denodadamente en la religión, porque la palabra racional que su padre le propone carece de la promesa que Pi necesita. Sus palabras, racionales y científicas, ancladas en la objetividad carecen de contenido simbólico. El padre olvida...

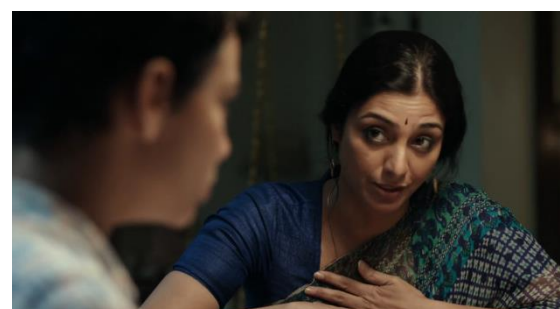
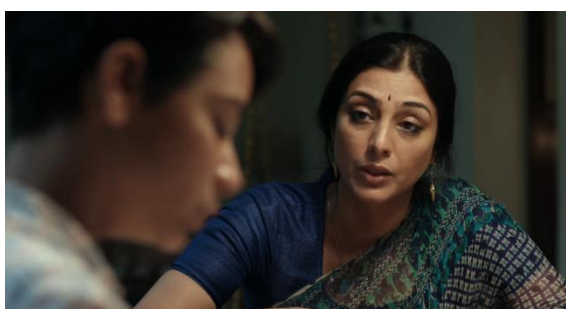
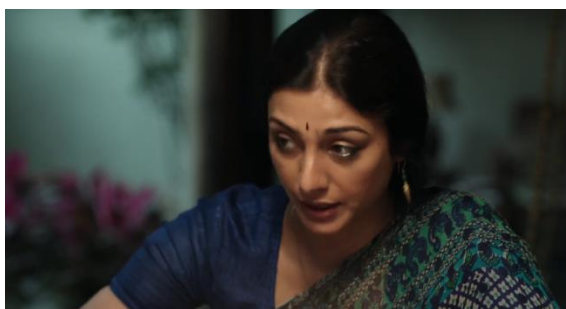
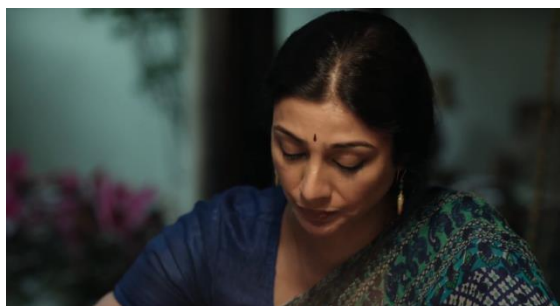
... en suma, que el orden simbólico, por ser el orden del don que constituye al sujeto, sólo existe más allá del ámbito de la objetividad³⁷⁷

La ciencia ha avanzado mucho en la comprensión *objetiva* del universo, pero nada sirve para calmar la angustia de Pi y su búsqueda de una promesa y un sentido.

Durante el diálogo accedemos a un plano semisubjetivo del padre en su mirada hacia su hijo. Por primera vez en la secuencia accedemos a la mirada del padre hacia Pi. Después de todo trata de ser un buen padre. Sin embargo, el discurso del padre finaliza con una mirada a la madre, no a Pi. Busca el apoyo de ella a su discurso.

³⁷⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica. Op. cit.* p. 119

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 119



Gita: That is true. Your Santosh is right. Science can teach us more about what is out there... but not what is in here.

Gita sí comprende la naturaleza de la búsqueda de Pi. Entiende que no tiene tanto que ver con tanto con la objetividad como con la subjetividad. Por primera en toda la secuencia Pi comparte plano con su madre. Están próximos, muy próximos, sólo el desenfoque evita que los veamos unidos. Además, Pi tiene gran protagonismo en el plano a pesar de estar fuera de foco y ser la madre la que habla. La suya es la presencia más grande del plano. La madre sí habla de lo que a Pi le acontece. Las diferencias con el plano que comparte Pi con su padre es enorme.

Pi y su padre compartían un plano que componía un diálogo distanciado, racional. Pi y su madre se “tocan” en un plano muy próximo a Pi, más apropiado a su sentir.



Santosh: Some eat meat, some eat vegetable. I do not expect us all to agree about everything but I would much rather have you believe in something I don't agree with...than to accept everything blindly. And that begins with thinking rationally.



Santosh: Do you understand?

Santosh es un padre tolerante, pero busca en su hijo una comprensión racional ¿entiendes? Pero el desconcierto de Pi no tiene que ver con la comprensión sino con la necesidad de trascendencia asociada a la religión, un relato mítico. Por ello el plano contraplano de ambos ofrece un fondo tan dispar, como si se encontraran en espacios diferentes. La dirección que marcan sus hombros y sus rostros hace que el *aire* de comunicación en los planos de ambos esté

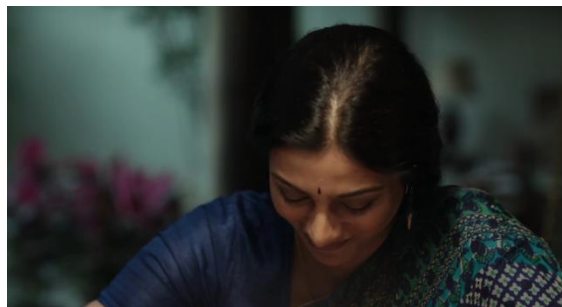
en el lado contrario al que el modo de representación institucional establece como canónico para un diálogo. Hablan, hay diálogo, pero no espacio para la hay comunicación.



Santosh: Good.

La comprensión de Pi es suficiente para Santosh de momento. El padre aparece aislado en su plano. Finalmente Pi sólo comparte plano con su madre. Ella sabe de lo que Pi reclama, empatiza con él. Por ello continúa observándole. La madre sabe que aunque Pi entienda las palabras del padre su angustia no desaparece.





Pi: I would like to be baptized.

Ang Lee sitúa la cámara frontal a Pi, accedemos de este modo a su último comentario. El director refuerza así su siguiente declaración. No es un plano angulado semisubjetivo, es un plano completamente frontal (no podemos considerarlo como subjetivo de su hermano, porque apenas ha intervenido). Y en este plano se remarca la valentía y determinación de Pi para declarar que sigue en su búsqueda y por ello quiere ser bautizado.

Su hermano se ríe, su padre se desespera, la madre ríe cómplice con la determinación de Pi.

Toda la secuencia describe la búsqueda de Pi y sitúa al discurso racionalista del padre como responsable, al menos en parte, de la carencia que motiva dicha búsqueda. Nos parece una secuencia significativa para entender la búsqueda de sentido de Pi, sobre todo si tenemos en cuenta que en el libro no hay una secuencia así. La perplejidad de los padres ante la religiosidad de Pi se describe en tres capítulos de la novela, con una aproximación diferente, menos volcada en el discurso del padre. Y desde luego no hay una escena de una cena familiar en la que se trate el tema. Es, por lo tanto, una elección de puesta en escena del propio director quien colaboró en la adaptación del guion.

Tanto la comida, como el espacio para comunicación familiar y la relación paterno-filial como origen de las tensiones y carencias del hijo, son ejes temáticos constantes en la obra de Ang Lee. Esta secuencia y la que analizamos a continuación son, independientemente de su importancia en la novela, angulares en una creación del director taiwanés.

4.3. El encuentro con lo real

Unas secuencias más adelante, acabamos de saber que el Pi adulto continúa siendo creyente de al menos 4 religiones.



Pi: After all, you cannot know the strength of your faith until it's been tested.

Y la fe sólo puede ser sometida verdaderamente a prueba en el encuentro con lo real. El encuentro que Pi anticipa se ha de producir lejos del verde de los árboles y de los parques de Toronto, lejos de la luz radiante. Este encuentro se produce en un rincón sórdido. En las sucias estancias que sirven para mantener la magia de un zoo. Son las estancias que sólo recorren los cuidadores del zoo, donde se alimenta a los animales, donde se oculta su vertiente real de brutalidad, celo y excrementos, para que todas las familias puedan ver sólo el lado maravilloso de los animales, su porte, su belleza, la imagen ideal de cada uno de ellos para los niños que desean visitarlos.

Accedemos a estas estancias grises y marrones, pobremente iluminadas, sucias, llenas de trastos y pobladas de rejas para contener lo que allí acontece. Contrapunto absoluto de la imagen maravillosa del zoo que se ha mostrado en los títulos de crédito del film, donde todos los animales son preciosos, donde la hiena bebe agua en paz con la jirafa y donde la canción de cuna de Pi (*Pi's Lullaby* en la banda sonora) nos arrulla con calidez.



Dos imágenes antagónicas de la misma realidad objetiva: un zoo. Al igual que ocurre en toda la película, e incluso en la práctica totalidad de las películas analizadas. Una realidad objetiva con una imagen cruda gris de acciones sin sentido en el caos de lo real, pero que gracias a un relato simbólico puede convertirse en una imagen luminosa, de colores saturados, llena de sentido y de promesas de un futuro por el que merece la pena luchar.

Casi todo el trabajo de análisis de esta investigación trata de profundizar en la naturaleza de la fantasía oponiéndola a la realidad objetiva. A priori, *La vida de Pi* parece la película menos fantástica de las analizadas (la fantasía fabulada por Pi se demuestra finalmente como *nada* más

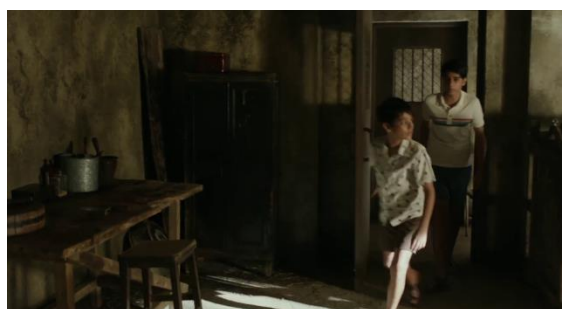
que una historia) y sin embargo es la que, probablemente, mejor ilustra las diferencias entre la realidad objetiva y los relatos simbólicos capaces de iluminarla con sentido. Todo el film está compuesto de contrapuntos entre una y otros.



Volvemos a las palabras de Pi: la fortaleza de la fe –o con una visión más amplia, la fortaleza de la propia razón- sólo se puede medir al ser sometida a prueba frente a lo real. En la secuencia que nos ocupa, la trastienda del zoo.



Una trastienda gris y sucia y llena de verjas y puertas para poder contener lo que allí habita. A esta trastienda es a donde se adentra Pi guiando a su hermano Raví.



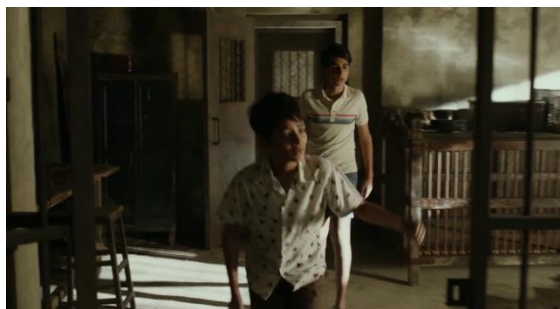
Raví: Where's Selvam? We shouldn't be in here without him.

Los hermanos abren una de las puertas enrejadas y entran en la instancia. Es Pi, el hermano pequeño, el intrépido, el curioso.

Como Rank mostró, el héroe suele ser el hijo pequeño, el más cercano a la madre: el niño de mamá. Los lazos que le unen a la caverna uterina son tan pregnantos que el héroe, para librarse de ellos, corre el peligro de incurrir en sobreactuación:...

³⁷⁸

Los niños, con ropas blancas, destacan sobremanera en este escenario de marrones y grises. No encajan en este lado sórdido del zoo.



Pi: Stop worrying. I have seen him do this a thousand times.

Poco a poco avanzan en profundidad hacia la cámara. Los umbrales y las rejas se suceden. Como hemos mencionado, las rejas son necesarias para contener el lado salvaje de los animales, su lado propiamente animal. Rejas y jaulas con las que Pi ya aparecía visualmente asociado en la secuencia anterior, recordemos:

³⁷⁸ SABATER, Fernando *La Tarea del héroe*, Ariel, Barcelona, 2010 (1ª edición libro electrónico), pos. 2183.

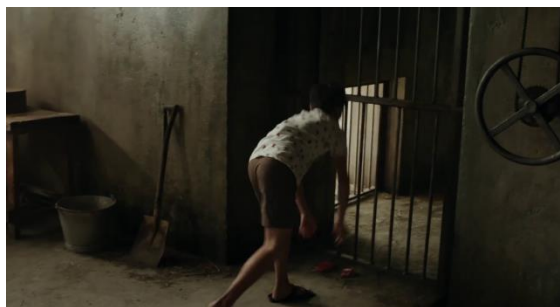
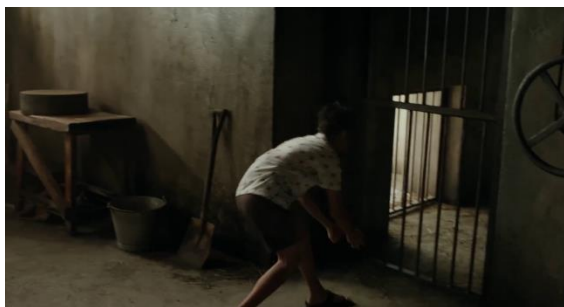


En el inicio de la secuencia tanto Pi como su madre aparecen enmarcados por una jaula de jilgueros, una jaula que contiene animales. E incluso en casi todos los planos cortos Pi aparece enmarcado por la jaula (a excepción de aquellos en los que atiende al racional discurso de su padre). Las jaulas parecen contener a Pi al igual que contienen al tigre. De hecho, en el momento del naufragio, cuando deje de haber jaulas para contener lo salvaje, Pi se convertirá en tigre y olvidará su religión y sus creencias para ser arrastrado por su lado más salvaje.

Las jaulas están presentes de forma masiva y asocian metonímicamente a Pi con el reino animal, asociación que también tendrá lugar en su relato del naufragio. Pero las rejas no sólo aparecen como contención del reino animal, sino que también enmarcan a Pi, porque él necesita jaulas para contener su lado salvaje y violento. En el momento decisivo, Pi será capaz de reaccionar brutalmente y matar (y devorar³⁷⁹) a un hombre.

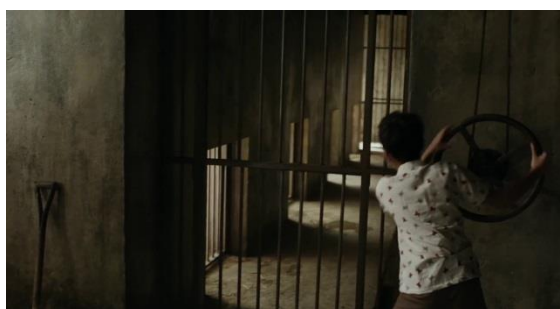
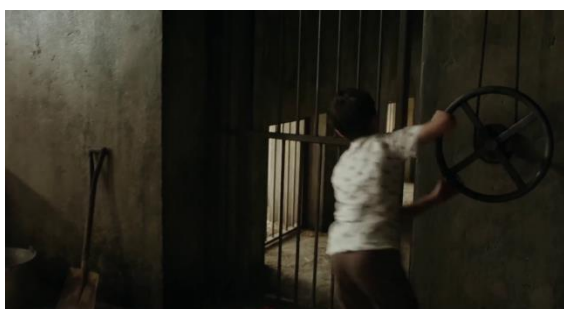
Sin embargo, en este momento del film, Pi aún es inocente. Pi cree que sabe reproducir lo que el cuidador realiza cada día sólo por haberlo visto una y otra vez. Pero en realidad nada sabe del peligro real que allí acecha, nada sabe de la precaución y el celo que son necesarios para lidiar con una bestia salvaje.

³⁷⁹ Si bien en la película el posible acto caníbal de Pi queda muy disimulado, en la novela es brutalmente manifiesto. Abriendo la posibilidad, incluso, de haber devorado el cadáver de su hermano entre delirios. Sobre esta base, el tema del canibalismo debía de estar muy presente tanto para Ang Lee como para el guionista David Magee, al adaptar la novela, y debieron de considerar con detenimiento cómo abordarlo.



*Pi: I want to meet our new tiger.
Ravi: Pi!*

Pi recoge trozos de carne cruda de una mesa de trabajo de los cuidadores, donde los restos de un animal descuartizado anticipan lo que ha de venir en la secuencia. Pero Pi no ha tenido que matar y trocear al animal con sus propias manos, sólo coge dos trozos de carne, para “encontrarse” con el nuevo tigre, no le vale con mirarlo como cualquier visitante. Quiere encontrárselo cara a cara en la gris trastienda del zoo.



Pi: Hello? Richard Parker?

El niño manipula ruedas para abrir las compuertas enrejadas que separan cada espacio. En la profundidad del pasillo que aparece ante él, todos los umbrales están enrejados. Pi acciona la rueda que abre una de las verjas, lo que allí habita puede comenzar a moverse de un compartimento a otro.

Y la relación entre el animal salvaje (recordemos, una vez más, que el lado puramente salvaje de los animales sólo se puede ver en la parte de atrás del zoo, nada de las idealizadas y

bellas imágenes de cada especie que vemos en el zoo) y la violencia salvaje del hombre (y de Pi) que queda aún más íntimamente establecida con el propio nombre del tigre: *Richard Parker*, un nombre y sobre todo un apellido. Un tigre podría llamarse Richard sin ser más que vagamente excéntrico, pero ningún animal tiene apellido, ningún animal tiene el nombre heredado del padre. El tigre es un animal con nombre “humano”.

Esta particularidad del nombre del tigre es tan insólita que a continuación vemos un breve interludio de Pi adulto y el escritor para aclarar el origen de un nombre que nadie hubiera puesto a un animal. Omitimos este interludio en el análisis, al no considerarlo significativo en relación a la secuencia que nos ocupa.



Raví: Let's go before we get into trouble.

Los barrotes de la jaula del tigre aparecen antes del encadenado de la imagen. De nuevo aparecen para “contener” a Pi.

Después del encadenado vemos a Pi con un gran trozo de carne en cada mano. La cámara realiza una panorámica vertical desde las manos de Pi hasta el rostro de ambos hermanos mirando a cámara. El hermano mayor recuerda que se pueden meter en problemas. Sin embargo, Raví piensa que sus problemas vendrán por el enfado de su padre. Los verdaderos problemas no están presentes para ninguno de los dos hermanos. Ninguno de los dos se ha enfrentado a la cruda realidad de los animales salvajes, no son conscientes de lo que allí puede ocurrir si la violencia se desata.



Pi: I want to see him close up.

Ravi: You're not a zookeeper. Come on!

Pi quiere ver al tigre de cerca, siente la atracción hacia la bestia violenta. Aunque para él no es un animal “ello” es “el” (en el dialogo original quiere “see him” y no “see it” que sería el pronombre adecuado para un animal en inglés), dota al animal de cualidades humanas. Y Ravi pone de manifiesto su desconocimiento absoluto: “*no eres un cuidador del zoo*” Pi no sabe nada de lo que ocurre en este interior del Zoo cada día y no está preparado para lidiar con las fieras salvajes.

Cambio de plano. Vemos a Pi y Ravi acucillados y de espaldas. A través de las rejas se muestra el pasillo de la jaula en profundidad. Y entonces, al fondo, aparece el tigre Richard Parker.

La película más premiada de Ang Lee hasta *La Vida de Pi*, es *Tigre y dragón*, cuyo título original es *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Ang Lee 2000) que traducido literalmente viene a decir: “Tigre agazapado, dragón escondido”. Este título que hace referencia a una expresión común china que hace referencia a:

...to the undercurrents of emotion, passion and secret desires, that lie beneath the surface of polite society and civil behaviour³⁸⁰

O en palabras del propio Ang Lee

³⁸⁰ CROTHERS DILLEY, Whitney, *The cinema of Ang Lee*, Wallflower Press, Londres 2007, p. 138

Just as everyone has the Buddha within themselves, they also have a tremendous power – the crouching tiger, ready to leap out. The key is to achieve a balance, to see harmony and reduce conflicts...³⁸¹

Para Ang Lee, en el interior de cada persona hay un tigre agazapado representando sus fuerzas (y su potencial) interiores que en cualquier momento pueden explotar. Como podemos ver, el director reflexiona más de una vez en su cine sobre esta problemática. Tanto en *Tigre y Dragón* como en *La vida de Pi* hace uso del mismo animal como imagen de eso interno que puede explotar. Pero qué decir del personaje que escenifica con todo su potencial esta tensión de la brutalidad interior a punto de estallar: la Masa (*Hulk* 2003).

En estos tres films esta temática es un eje argumental angular de cada uno de ellos. Pero no podemos obviar que la misma temática aparece de modo recurrente en gran parte del resto de su filmografía, aunque bajo diferentes prismas. El ejemplo más claro es la *agresiva* pasión contenida de los protagonistas homosexuales de *Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain* 2005)

Con estos antecedentes, la decisión de Ang Lee de realizar *The Life of Pi* no puede considerarse casual en absoluto. Una historia de un hombre que hace uso de la figura de un tigre *oculto* como depositario de su comportamiento más brutal, hubo de despertar su interés desde su primer acercamiento a la novela. Y si analizamos con suficiente detenimiento podemos llegar a deletrear este interés temático del director, porque en los títulos de crédito Ang Lee llega al punto de mostrar su propio nombre como director como un reflejo que deja el tigre *agazapado*:

³⁸¹ Ang Lee citado en Sunshine (ed.) 2000b, 137. Citado en CROTHERS DILLEY, Whitney, *The cinema of Ang Lee*, Wallflower Press, Londres 2007



Haciendo un breve recorrido temático por *Crouching Tiger, hidden dragon*, *Hulk* y *The Life of Pi*. Se puede apreciar a una evolución del tema de la violencia contenida en apenas una década de filmografía. En *Tigre y Dragón* la visión de esta contención es trágica pero feliz, heroica. Los protagonistas jamás dejan que la pasión o la violencia se hagan con el control de sus actos, siempre contenidos por el honor, por la palabra.

En *Hulk* la brutalidad es heredada genética y traumáticamente del padre y explota tomando el control del protagonista. Si bien, el amor aparece como la fuerza capaz de domar a la bestia salvaje. La bestia se desata, pero el amor de una mujer ofrece un horizonte de esperanza para contenerla y guiarla.

En *The Life of Pi* la temática evoluciona hacia la más cruda realidad. El protagonista, enfrentado al brutal caos de lo real, desata su violencia más salvaje y es capaz de matar brutalmente rompiendo las barreras éticas, y de comer carne (humana) rompiendo las tabús

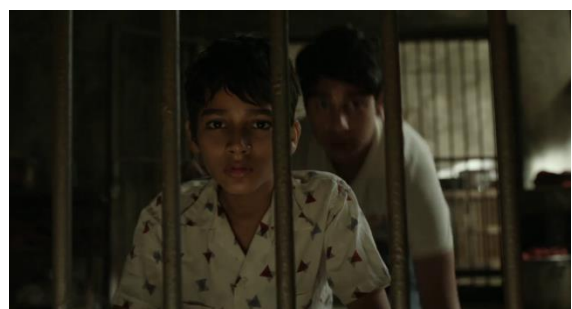
religiosos. Ninguna fuerza cultural o civilizatoria será capaz de contener la brutalidad interior del hombre si el choque con lo real tiene la fuerza suficiente.

A lo largo de una década, Lee tematiza la pulsión violenta, desgarradora, como constitutiva (y originaria) del ser humano, y cómo las barreras que la contienen se van debilitando en cada film. En el primero, *Tigre y Dragón*, un relato de inspiración clásica, la palabra es suficiente para contener el potencial devastador, en el último, el relato contemporáneo (postmoderno) las débiles barreras de contención se caen en el encuentro con lo real.

Volviendo a la secuencia, al fondo aparece Richard Parker, el tigre que, como acabamos de ver, tiene una densidad temática capital en la filmografía de Lee y en el film. Hasta este momento, numerosas barreras contenían al tigre. Pero al levantar Pi la verja del fondo, el tigre parece sentirse atraído, como si intuyera la posibilidad de “salir a la superficie”.



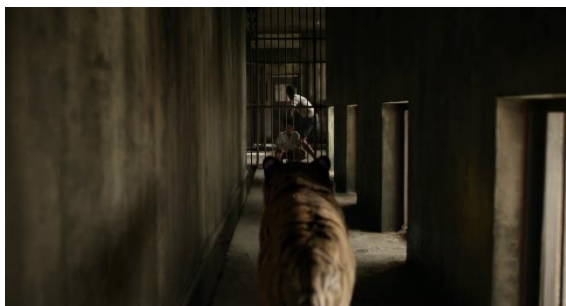
El tigre inicia su avance en profundidad hacia Pi, silencioso, majestuoso, con ese andar hipnótico que los grandes felinos poseen. Los niños apenas se atreven a moverse, sólo el agua de la esquina inferior derecha ondula y se mueve a la vez que el tigre. Y en el lado izquierdo del plano una enigmática pala sirve de marco por su lado.



Tigre: (sonidos guturales)

Volvemos al plano de ambos niños mirando al tigre con los ojos como platos. Recordemos que son niños criados en el zoo, que han visto a todos los animales salvajes cientos de veces y que, con toda probabilidad, también habrán visto muchas veces tanto a tigres como leones. Sin

embargo ésta mirada es particular, no es la mirada distante de un visitante a una especie, es la mirada próxima, interior, secreta a un animal concreto, real, tangible y brutal. Tan brutal que sólo con su acercamiento y un leve gruñido atemoriza a los niños criados en el zoo. Ambos retroceden, Pi sólo ligeramente, pero Raví se aparta y se da la vuelta para huir.



Cambio de plano, la cámara hace un salto en el eje alejándose, para situarnos en el interior (exterior) de la jaula junto con el animal. El tigre en el centro y casi accedemos a su mirada hacia los niños, el director nos sitúa con él, en el lado salvaje. Pero sobre todo nos sitúa en el lugar de la contención, de los muros. Tres cuartas partes del plano quedan dominadas visualmente por las paredes, al tigre apenas se le ve por la iluminación, a los niños tampoco por la distancia. En cambio las paredes adquieren todo el protagonismo visual, las paredes y esos sucesivos umbrales que recorren la pared de la derecha. En este punto Ang Lee no nos enseña aún al tigre, nos muestra el lugar que habita, ese lugar poco iluminado, donde los muros dominan todo y contienen al tigre agazapado. Son muros sólidos, rotundos suficientes para contener a la bestia, de no ser por todos esos umbrales que tantas oportunidades de salida parecen ofrecer.

Raví huye, no puede hacer frente a la presencia del tigre a pesar de las rejas y necesita huir y avisará a su padre, porque tampoco es capaz de controlar a su hermano pequeño.



Y cuando Raví sale de plano es cuando el director muestra, finalmente, al tigre de frente sin rejas de por medio. Rotundo, enmarcado por la puerta del fondo, pero todavía con cierta

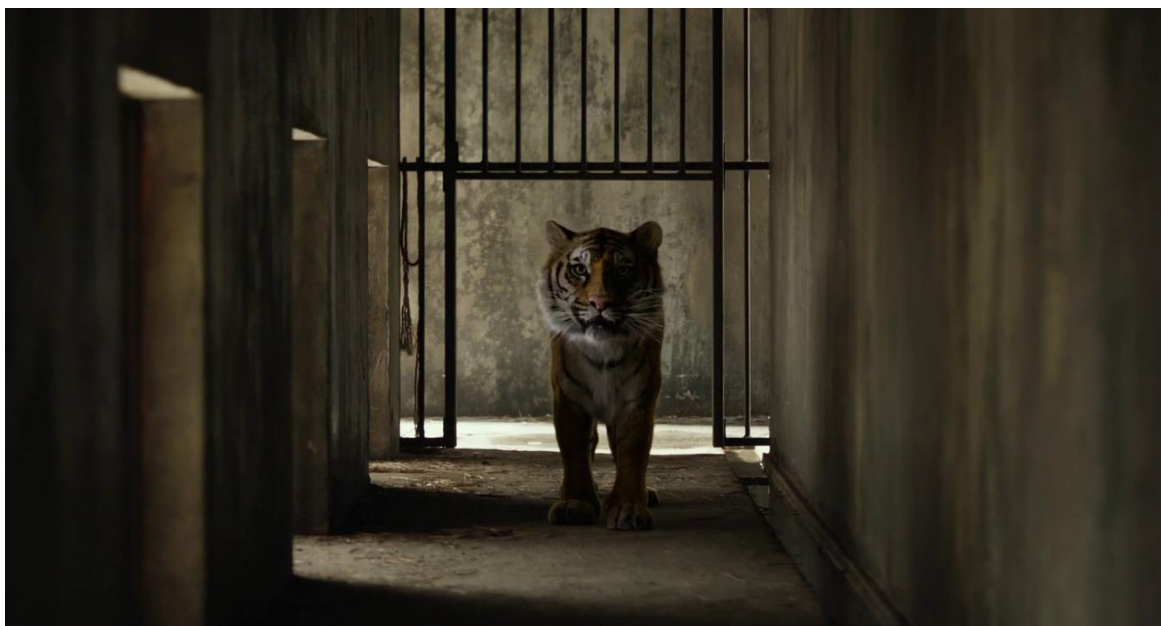
distancia, empequeñecido por los muros que llenan el plano. Y el tigre también se detiene ante la mirada directa del niño, ruge levemente e incluso retrocede, cauteloso, un pequeño paso.



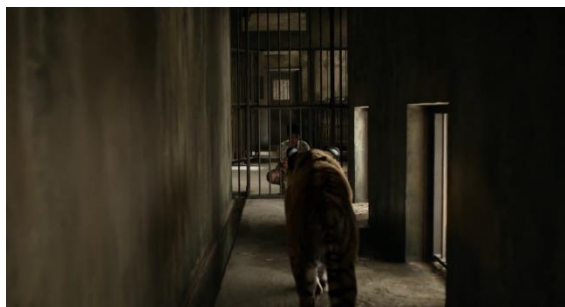
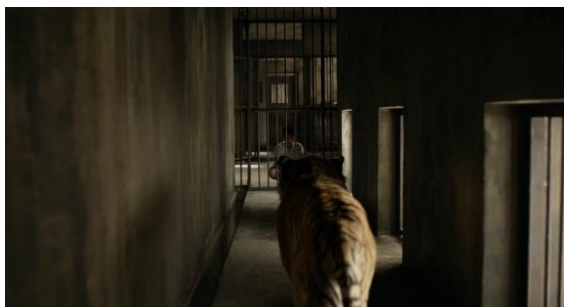
Pi: That's it, Richard Parker. It's for you.

Cambio de plano, a un plano medio-corto de Pi que, compositivamente, le dota de mayor presencia visual que al tigre. Pi mira de frente de modo directo y franco al animal. El resto del plano lo ocupan casi en exclusiva las rejas. Las rejas del fondo del plano y las del primer término que continúan delimitando espacios, conteniendo. Sin embargo los barrotes más próximos no están completamente verticales, están ligeramente inclinados hacia la izquierda, por ello no aparecen tan rotundos como debieran.

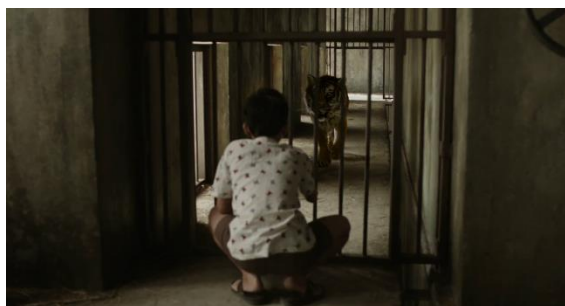
El niño, tratando de que la palabra medie entre él y el animal, se dirige al tigre por su nombre humano y le incita como si el felino pudiera entenderle. Entonces, Pi traspasa los límites de las rejas y adentra su mano en el espacio contenido del tigre ofreciéndole un trozo de carne cruda.



Y el tigre, todavía rodeado de esos grandes muros de contención, comienza a aproximarse.



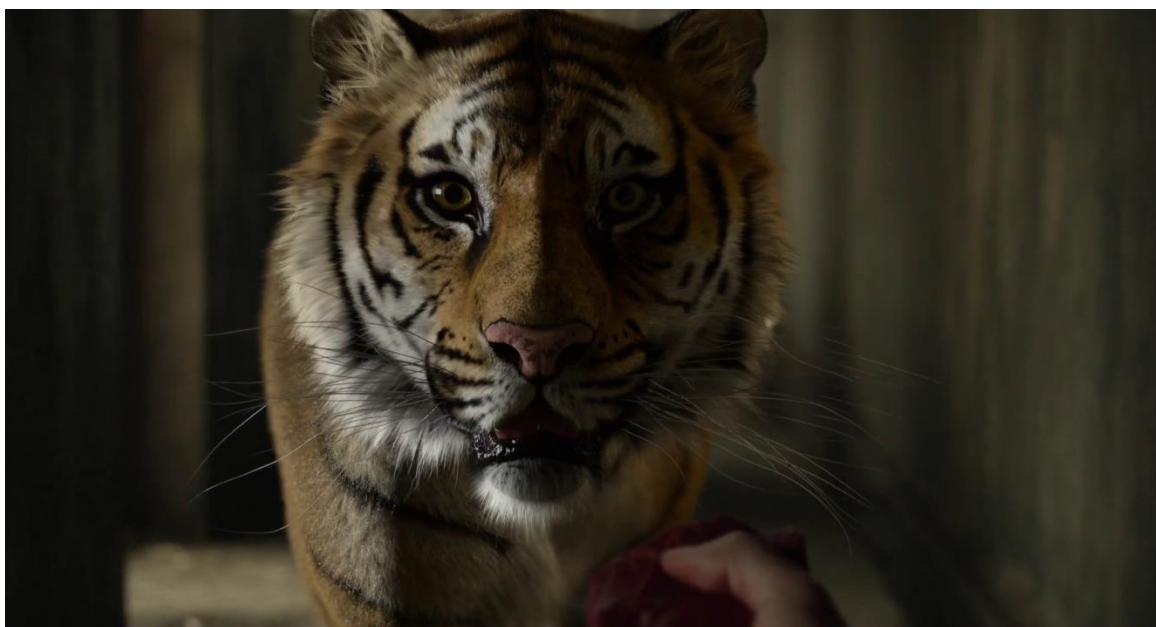
El animal parece dubitativo, cauteloso, pero avanza lentamente siempre en el eje de cámara, sumergido en la suave penumbra de claroscuros que no ocultan, pero tampoco terminan de mostrar.



La cámara se sitúa de nuevo a la espalda de Pi, pero el plano es un poco más cercano que el anterior cuando estaba con su hermano, el tigre va ganando protagonismo visual y los muros lo van perdiendo.



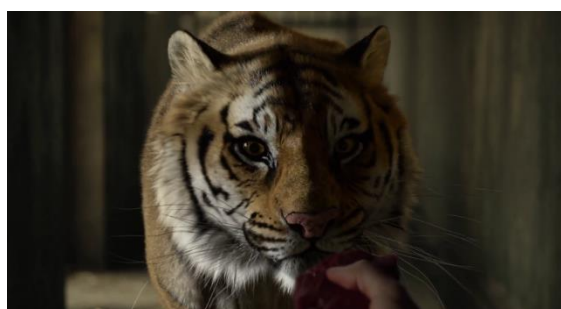
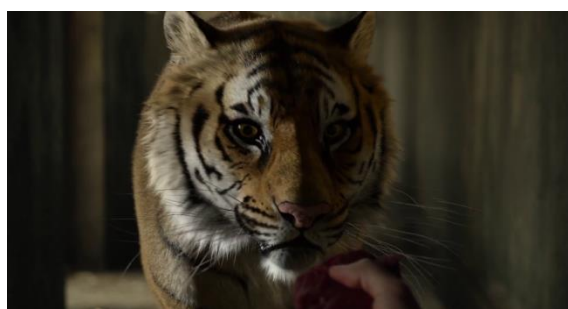
Cambio de plano, vemos a Pi en plano corto, con una mirada decidida. El niño ocupa ahora casi todo el plano y los barrotes se desenfocan, se desdibujan. En este momento la cámara realiza una panorámica descendente hacia la mano con la carne, en la que el temblor delata el miedo del niño que su mirada no reflejaba. Junto al movimiento panorámico, se produce un cambio de foco, desde el rostro de Pi, pasando por los barrotes hasta la mano. Este ajuste del foco realza el recorrido espacial, desde la segura mirada de Pi detrás de los barrotes, hasta el interior de la jaula donde está la carne cruda y sangrante con la que el niño trata de establecer contacto con el felino. Pi trata de ser el proveedor de carne para ganarse la amistad del tigre, pero desde este lado de los barrotes, la figura humana de Pi se difumina y toma protagonismo la carne, sola, sin aparato simbólico de ningún tipo, tal y como la ve el tigre.



Cambio a un plano subjetivo de Pi y desde él accedemos a una mirada frontal con el tigre, que en lugar de mirar la carne en el marco inferior de la imagen, nos mira a nosotros, con una mirada fija, hipnótica, mitad iluminada y mitad oscura. El plano es mucho más corto, ahora sí, la

presencia del tigre domina el plano, los muros pierden protagonismo visual y se difuminan. La contención parece venirse abajo. Sólo está *nuestra* mano con la carne y el tigre con su mirada.

Y en ella quedamos atrapados, al igual que Pi, por las líneas concéntricas que recorren su rostro y así dejamos de prestar atención a la boca que domina el primer término. En esa mirada tratamos de establecer una comunicación visual, una ilusión de diálogo inteligente en el que convirtiéndonos en proveedores evitaremos ser devorados por la voracidad de esas fauces. Y así la carne de *nuestra* mano sería diferente de la carne sangrante que porta.



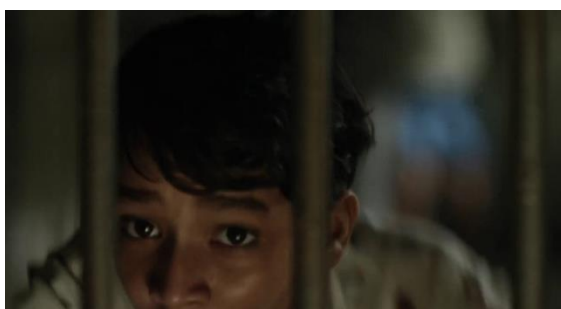
El tigre parece responder a ese diálogo de miradas pero sólo por un instante, un momento después, dirige su mirada hacia el trozo de carne que es su verdadero interés para olfatearlo.

La música remarca un clímax. Nosotros, como Pi, deseamos que se haya establecido una comunicación entre ambos y que, por ello, el tigre mordisqueee sumiso el trozo de carne respetando la mano de Pi. Sin embargo nos sabemos ante una bestia de la naturaleza, de lo real, donde la única organización es la de la cadena alimenticia. Una bestia que incluso domada es capaz de romper las reglas del adiestramiento y obedecer a sus instintos primarios³⁸². Deseamos que el tigre se atenga a las “reglas” pero nos tememos lo peor, al igual que Pi.

³⁸² Que es justo lo que el propio Pi acabará haciendo en la barca cuando mate al cocinero-chacal. Oportuna la elección del tigre como figura para la historia del naufragio de Pi.



El niño mira al tigre, entre esperanzado y atemorizado. Sin embargo no vamos a tener la oportunidad de resolver nuestras dudas, porque en este momento es cuando el padre irrumpe.



Santosh: No!

La figura del padre tarda en hacerse manifiesta visualmente. Al fondo del plano, por detrás de Pi comenzamos a ver cómo se mueven unas manchas borrosas. Así pues, la figura del padre surge desdibujada junto a Pi. Su figura trata de emerger del fondo más oscuro desde donde le cuesta conseguir protagonismo.

Sin embargo, a pesar de ser una figura borrosa y abstracta, adquiere todo el protagonismo mediante su función principal, su donación: la palabra. La palabra de la prohibición, la que establece límites: No. Y con sólo esa palabra Pi se muestra atemorizado y se incorpora de un salto.



El tigre también reacciona de repente y, de nuevo enmarcado detrás de los barrotes, ruge y se agazapa listo para el ataque. Pi comparte plano con Richard Parker pero separado por los barrotes, se incorpora levantando las manos sin soltar los trozos de carne mas no se vuelve a mirar a su padre y continúa mirando al tigre.



Por fin aparece Santosh, protegiendo y a la vez ocultando a Pi, para acabar siendo él quien se posiciona como antagonista del tigre, enfrentado diagonalmente al tigre en el plano. La confrontación parece resolverse a favor del padre, el tigre queda empequeñecido y a oscuras y Santosh pasa a ocupar un tercio del plano, quedando el resto dominado por los barrotes y los muros. Al tigre no le queda otro remedio que la retirada.





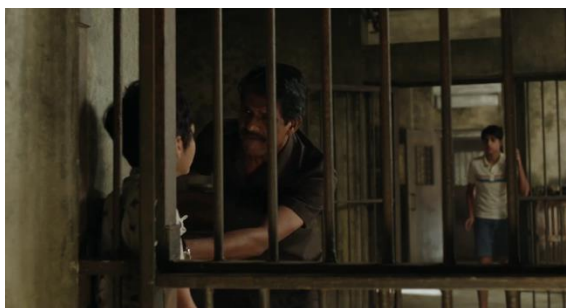
Santosh: What are you thinking? Are you out of your mind?

Richard Parker huye y el padre arrastra a Pi arrinconándolo contra la pared. Santosh de espaldas a la cámara parece hacerse uno con las paredes, con esos muros de contención del *tigre agazapado*, de la bestia interior. Y justo en ellos es donde parece querer incrustar a su hijo, en lugar de alejarle de la verja y del tigre, que parecería el gesto más natural.

El giro inglés del diálogo original refuerza el conjunto “*Are you out of your mind?*”, que literalmente sería ¿estás fuera de tu mente? y siendo aún más explícitos podríamos decir ¿estás fuera de los límites de tu mente?³⁸³ Se trata tanto de salvar a su hijo del tigre, como de traerlo de vuelta a los muros de contención, a los muros que contienen las pulsiones salvajes. Por ello apoya a Pi contra los muros a la vez que acciona la rueda de la verja del fondo para reestablecer todos los límites de contención que han sido debilitados. Recordemos que en la secuencia anterior Pi también aparecía enmarcado por la jaula de pájaros del fondo cuando su padre trataba de aleccionarle sobre el pensamiento moderno.



³⁸³ La traducción natural de *to be out of your mind* es estar loco. Y la locura se determina por una respuesta de la razón fuera de los límites de la normalidad. Por eso nos permitimos estirar hasta este punto la traducción del giro inglés.



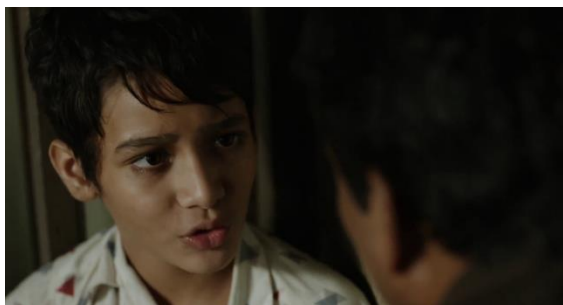
Santosh: Who gave you permission to come back here? You have just ignored everything I've ever taught you.

En el cambio de plano, los barrotes y los muros mantienen todo el protagonismo, hasta el punto de tamizar la presencia del padre y casi ocultar por completo al propio Pi. Incluso Raví (el hermano sumiso) se agarra a la verja del fondo.

Santosh continúa sujetando físicamente a Pi contra el muro, presionando. Del mismo modo que sus palabras son las que constriñen a Pi bajo las normas que han de limitar su comportamiento. Normas y límites que a su vez conforman un *edificio* civilizatorio para Pi haciendo posible su conformación como sujeto, como hombre. Por ello Santosh decía a Pi si estaba loco (*out of his mind*) y por ello ahora afirma que Pi acaba de ignorar todo lo que le ha enseñado. Las palabras del padre hablan de la dimensión completa del aprendizaje, que es lo que aquí está en juego. No se trata sólo de que Pi haya desobedecido una prohibición para llegar al tigre, ha llegado al punto de arriesgar su propia vida ofreciéndose al tigre junto con la carne.

Además, como la frase inmediatamente anterior remarca, no es la primera vez que lo hace. Parece que Pi se siente fuertemente atraído hacia este tigre *agazapado* y no le basta con verlo de cerca, quiere establecer una relación con él, domarlo, domesticarlo.





Pi: I just wanted to say hello to him.

Santosh: You think that tiger is your friend? He's an animal, not a playmate.

Pi: Animals have souls. I have seen it in their eyes.

Santosh: (suspiros)

El plano contraplano se estrecha, pasamos a un primerísimo primer plano de ambos. Pi aparece enmarcado por los muros, con los que comparte tonos, tanto los de su rostro como los de la camisa. El padre aparece mucho más oscuro y su presencia ocupa la mayor parte de ambos planos, en este momento es él quien domina, y parece que para Ang Lee ésta continúa siendo una relación constructiva, no aparecen como antagonistas: comparten plano y espacio.

Sin embargo, igual que en la anterior secuencia, Santosh no termina de controlar a Pi, porque éste no es del todo sincero. Lo que trataba de hacer no era sólo decir hola al tigre, trataba de ir mucho más allá.

En sus palabras, Santosh trata de marcar claramente los límites, unos límites racionales y *objetivos*: ese tigre no es un amigo, es un animal. Sin embargo, como ya sabemos, Pi tiene otra visión de las cosas y dota a los animales de un simbolismo humano, cree que tienen alma con la que puede comunicarse a un nivel más allá del puramente animal, a través de la mirada.

Santosh suspira entristecido.



Santosh: Find Selvam.

En la cena Santosh toleraba discusiones dialécticas e insumisiones religiosas. Pero cree que las palabras ya no son suficientes, cree necesario dar una lección a Pi. No quiere que lo sucedido vuelva a ocurrir, no quiere que Pi vuelva a poner su vida en riesgo y para ello la lección ha de ser dura, tajante, definitiva.



Selvam: (diálogo en tamil) ¿está seguro señor? Pi es sólo un niño.

Llega Selvam con una cabra en brazos y la cámara le acompaña con una larga panorámica. Selvam, a quien ni si quiera se había nombrado en el film, adquiere un protagonismo inusitado.

Como sabremos más adelante, ni los niños y el padre cuidan en modo alguno a los animales. Son los empleados del zoo los que se encargan, entre ellos Selvam a quien acabamos de conocer. Por lo tanto, la familia de Pi sólo sabe del peligro que el tigre supone desde la distancia, es Selvam quien día a día se enfrenta a la bestia real en las entrañas del zoo, es él quien limpia la jaula, es él quien limpia las heces y es él quien le alimenta. Es, en definitiva, quien conoce de verdad al tigre y la película no lo muestra como a un cuidador que habla, acaricia o juega con el tigre todo lo contrario, Selvam teme al tigre. El film se decanta así por situar al tigre como una bestia, no hay posibilidad de que sea, ni remotamente, un animal de compañía con cierto grado de empatía o que dé muestras de amistad. El tigre es y será a lo largo de todo el film un tigre *agazapado*, que según las palabras de Lee que hemos citado, representa un gran poder en el interior del hombre listo para saltar. Un gran poder que para el director es una fuerza brutal y devastadora casi imposible de controlar, cuyo máximo exponente encontrábamos en su versión de *Hulk*.

El recorrido de la panorámica separa 3 espacios diferenciados, el primero el de los niños que se encuentran, una vez restaurado el orden por el padre, en la estancia más alejada del tigre. Después un segundo espacio donde se encuentra el padre a quien Selvam y la cabra obturan por un momento. El padre se encuentra en la estancia más próxima al tigre, pero no se sitúa junto a la valla. Y por último el espacio contiguo a la jaula del tigre, donde Selvam ata a la cabra.

Al llegar allí, Selvam mira al padre y en tamil cuestiona la lección, a su entender Pi es demasiado joven para presenciar esto. Para Selvam es muy cruel lo que Santosh quiere mostrar a su hijo, precisamente lo que él evita cada día al trocear la carne con un machete antes de entregárselo a Richard Parker.



Santosh: (diálogo en tamil) Hazlo, ¡sigue!

Santosh, en esa zona entre el tigre y los niños, sigue determinado a continuar con la lección.



Santosh: Animals do not think like we do. People who forget that get themselves killed.

Santosh se dirige hacia sus hijos y queda enmarcado en un lado de la puerta de la verja, mientras los hijos se encuentran en el otro. Los muros y las verjas continúan siendo el eje formal sobre el que se articula la temática de las normas, la educación y la propia cultura que conforman estructuras sobre lo real y contienen la brutalidad y la fuerza salvaje en él habitan para Ang Lee.



Santosh: That tiger is not your friend. When you look into his eyes... you are seeing your own emotions reflected back at you. Nothing else.

Primer plano en contrapicado del padre para el momento clave de la película en tanto que donación paterna. Un padre ensalzado por el contrapicado, con una mirada fija y serena, asociado visualmente a la verja. Con sus palabras despoja al animal de toda cobertura simbólica, sólo es un animal caótico perteneciente a lo real y, como tal, sólo puede ser algo más en tanto en cuanto nosotros hombres se lo otorguemos, haciéndole poseedor de emociones y respuestas humanas. Ese es el mensaje aquí y ahora para su hijo, tratando de sacar a Pi de su fantasía imaginaria de identificación con el tigre.

Estas palabras desmontan las creencias de Pi (terminará de desmoronarse con lo que va a presenciar), palabras que desbaratan las ilusiones de relación con el tigre. Pero por otro lado, Pi acabará articulando su relato de fantasía en torno a su naufragio disociando su comportamiento brutal y perverso y depositándolo en la figura de un tigre. Así que finalmente será capaz de sobrevivir cuerdo a su travesía, gracias a que podrá depositar sus emociones en un tigre imaginario (¿delirado?), justo como su padre le dice aquí que Pi hace cuando mira al animal. Así que estas palabras le ofrecen, de algún modo, un clavo al que podrá agarrarse cuando su cordura se resquebraje ante la brutalidad en su naufragio. Son palabras formativas, la donación que habrá de mantenerle vivo en el momento decisivo.



Ravi: (susurrando) *Don't be stupid. Say you're sorry.*

Contraplano de Pi, no en solitario, sino rodeado por su padre y su hermano. Su figura aparece ahora empequeñecida por los *adultos* de la familia. De hecho, es Ravi, quien temiéndose lo que viene, hace de hermano mayor y le aconseja pedir perdón. En este instante es cuando el miembro que faltaba, la madre, se incorpora a la escena.

Acabamos de asistir a cómo el padre ofrecía sus palabras, dolorosas, pero a la vez constructivas a Pi. Ahora el padre va a castigar a Pi con una muestra de la brutalidad de lo real. Puede que este castigo sea excesivo como todo el entorno de Pi y de Santosh parece convenir, pero es un padre ejerciendo como tal, Pi va a estar rodeado por toda su familia, amparado, acogido y abrazado. Puede que lo real sea brutal y que cierto pensamiento mágico se derrumbe, pero la familia está ahí para acompañarle y darle soporte. Para Ang Lee la familia ofrece una posibilidad de ser un hogar acogedor en el que crecer, a pesar de que todo lo demás falle (este argumento aparece de modo recurrente en su filmografía³⁸⁴)

³⁸⁴ Ocurre particularmente en su primera trilogía Taiwanesa, en ella la familia está ahí y es capaz de amparar incluso a los hijos más marginados. El amparo a veces sucede de una forma enrevesada, pero siempre tiene lugar en estos primeros títulos. Lo mismo puede decirse de casi toda la filmografía del director, incluso de películas tan oscuras como *La tormenta de Hielo* (*The Ice Storm* 1997). Sólo en dos títulos recientes, *Hulk* y *Brokeback Mountain*, la familia no está suficientemente estructurada como para amparar simbólicamente a los protagonistas.



Gita: What have you done, Piscine? You know what your father said about coming back here.

La madre se sitúa junto a Pi en el umbral de la jaula. Raví está en el compartimento más alejado del tigre, detrás de la verja. Santosh se encuentra delante de la verja, más cercano al tigre y a la brutalidad que vamos a presenciar, Pi y su madre se sitúan en ese lugar intermedio en ese umbral que Pi va a superar en breve. La madre le acompaña y lo hace, al contrario que el padre, abrazándolo protectoramente.

Las palabras de la madre vuelven a hacer énfasis en la desobediencia reiterada de Pi. El padre trata de ser justo y dar la lección a su hijo cuando este parece no obedecer a sus palabras. En cuanto Gita pone de relieve la pertinencia de estas normas es cuando Pi, por fin, parece capaz de disculparse.



Pi: I am sorry. I was...

El cuadro familiar está completo. E incluso en este encuadre más cercano la disposición espacial con respecto al umbral de todos ellos es la misma que en el plano anterior. Pi comienza a disculparse, pero nadie parece prestar atención a sus palabras e incluso su madre le interrumpe.





Gita: What are you thinking?

Santosh: This is between a father and his sons (habla en Tamil a Selvam)

Gita: He said he's sorry. You want to scar them for life?

La cámara hace una leve panorámica dejando fuera de campo a Pi y Raví, para centrarse en el padre y la madre. Es un diálogo de ambos como progenitores acerca del mejor proceder en la educación de sus hijos. La madre protectora quiere evitar todo daño a los niños, quiere alejarlos del dolor y la atrocidad. Teme por ellos y por sus secuelas.

Santosh, por su parte, quiere dejar fuera a la madre, es algo entre los hijos y él. Y hará lo que cree mejor, aunque ello pueda marcar a sus hijos. Al fin y al cabo su labor es marcar, enseñar, a sus hijos. Las secuelas de la formación paterna son las que surcan al individuo en las obras de Ang Lee. Algunas son lecciones sanadoras, otras lo son dolorosas, pero tal es el trabajo del padre simbólico. Santosh ejerce como tal y hace lo que cree mejor. Si sus palabras no bastan para con su hijo, está dispuesto a la acción, porque piensa que es lo que debe hacer, lo mejor para su hijo. Aunque pueda equivocarse.



Santosh: Scar them? That boy almost lost his arm.

Gita: But he's still a boy.

Santosh: He will be a man sooner than you think. And this is a lesson I do not want them ever to forget.

Como en el caso del diálogo de Pi y su padre, la madre también comparte plano con Santosh a pesar de sus discrepancias, incluso en estos primeros planos tan cercanos. Discuten, pero permanecen unidos.

Continúa el diálogo entre el padre y la madre. Él aleccionador, ella protectora. Santosh apela a la responsabilidad de los muchachos independientemente de su edad, la madre les exime de ella de acuerdo a su edad. Sin embargo hay una diferencia frente a la secuencia de la cena familiar. En aquella, Santosh se mostraba tolerante y resignado a partes iguales con el comportamiento religioso de su hijo. En este caso, cuando le ha visto poner su vida en riesgo por no respetar las normas, asume su rol paterno completamente, con determinación, como su mirada delata. El diálogo no ha sido suficiente, es necesaria la acción categórica y directa. Y continúa dispuesto a ejercerla, pues de este modo asegura y refuerza los muros de contención de la educación y la ley para sus hijos.



Santosh: Selvam!

Santosh ordena que se lleve a cabo la escena salvaje, cruzado de brazos y con postura firme. Nuevamente volvemos al plano medio largo de la familia. Ésta aparece unida en las dificultades, aunque cada miembro continúa ocupando su espacio en relación al umbral de las verjas.

Selvam junto a la cabra vuelve a accionar la rueda que abre la jaula de contención del tigre, la que le permite entrar al interior, donde se alimenta. La disposición espacial de los miembros de la familia parece enmarcar a la figura de la cabra, a Selvam y a ese pasillo lleno de umbrales por donde ha de venir el felino.



Volvemos al plano frontal a la familia, pero esta vez la angulación es la del contrapicado. La disposición de los cuatro miembros es la misma, pero el contrapicado ensalza la figura del padre por hallarse en primer término y mengua la figura de los demás miembros en relación a él. Santosh es una figura patriarcal que ejerce como tal y a pesar de su dureza, Ang Lee le otorga distinción y protagonismo con el cambio de angulación.

El protagonismo de la figura paterna es manifiesto en la filmografía del director, tanto positivo en sus inicios en la trilogía de Taiwán, como negativo en films como *Hulk* o *The Ice Storm*.

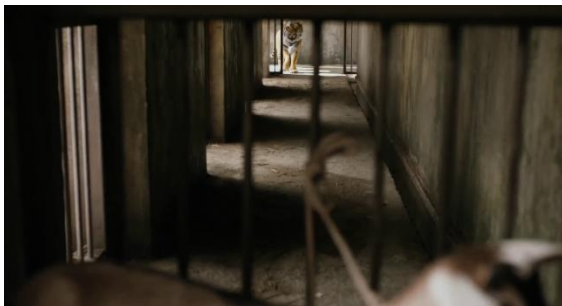
Chinese society is a patriarchal society. I have always thought the Santosh figure has bigger meaning than just the parent - it's the symbol of how tradition works³⁸⁵

En un director tan consciente de la labor paterna, educadora en lo positivo y traumatizante en lo negativo, este cambio de angulación remarcando al padre sólo puede entenderse como una visión positiva de su labor en este momento, a pesar de su posible crueldad.

³⁸⁵ CHESHIRE Ellen, *Ang Lee, Pocket Essentials*, Harpenden, 2001, p.15



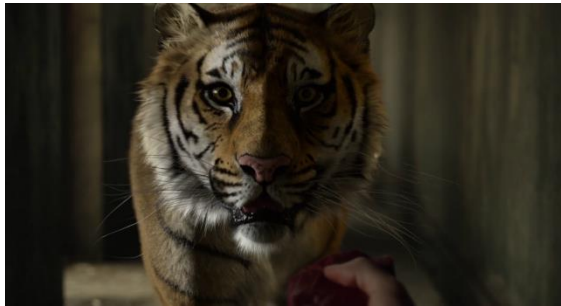
Primer plano de la cabra que está a punto de ser sacrificada. Pero no se trata de un sacrificio ritual, todo lo contrario. Se va a desencadenar un sacrificio brutal vacío de todo sentido simbólico. La bestia depredadora alimentándose de la única forma que sabe hacerlo cuando está hambriento y hay una presa disponible.



Ligera panorámica y cambio de foco de la cabra hasta el tigre que aparece al fondo, de este modo Lee crea una continuidad espacial entre presa y cazador a pesar de las rejas que lo separan. Porque sólo unas rejas no son suficientes para protegerse del gran felino.

Primer plano del tigre fijo y al frente, muy similar al que veíamos cuando se acercaba hacia la carne de Pi. Pero donde antes miraba a Pi ahora mira a la cabra. Por tanto asumimos como espectadores que la mirada es la del depredador mirando a su presa. El director parece hacer suyas las palabras que hace un momento ponía en boca de Santosh *“Cuando miras a sus ojos, ves reflejadas tus propias emociones. Nada más.”* Y nosotros como espectadores hacemos igual que Pi y dotamos a la mirada del tigre de un peso, un sentido, que no está allí.

Retomemos ambas miradas de tigre por un instante y comparémoslas. Primero la mirada entre el tigre y Pi.



Después la mirada del tigre hacia la cabra.



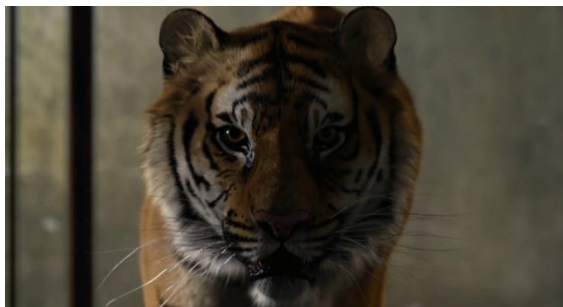
¿Son distintas las miradas? ¿O es nuestra mirada la que las hace diferentes? Imposible evitar la referencia efecto Kuleshov.



Somos nosotros como espectadores los que “creamos” los diferentes significados en la mirada del tigre, al igual que lo hacemos con la mirada del actor Iván Mozzhujin. Las similitudes son evidentes.

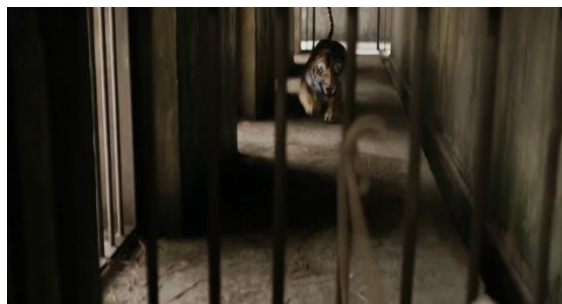
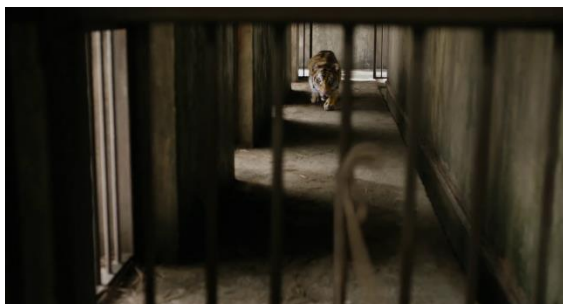
Sin embargo en el caso de esta secuencia, la propia dialéctica del montaje como creador de significados refuerza la dialéctica argumental de la secuencia: la mirada del espectador *crea* significados en el montaje al igual que la mirada del hombre dota de significados al comportamiento de un animal. Más allá de lo discutible que esto pueda ser (incluso un tigre puede ser amistoso con su cuidador en determinados momentos) esta es, desde luego, la posición de Santosh y la del film en este instante.

Y el juego de miradas y significados no se agota aquí. Atendamos a los planos que siguen.



El tigre comienza a agachar la cabeza adoptando la postura de ataque. Sabemos que sólo tiene ojos para la cabra, pero el montaje de Lee, en lugar de mostrar a la cabra como víctima, muestra a Pi. Él es también la víctima en este momento. Pi, quien en su mirada dota a los animales de alma, va a ver devorado su pensamiento religioso por la brutalidad de lo real encarnada en el tigre en este momento.

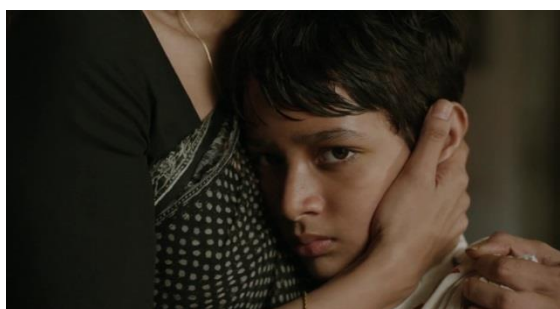
El tigre mira a su presa (la cabra), pero en el montaje Lee muestra a Pi como dicha presa. Pi mira al tigre tratando de encontrar un comportamiento humano en el felino. El tigre ataca y devora a la cabra y también destruye la fantasía imaginaria de Pi.

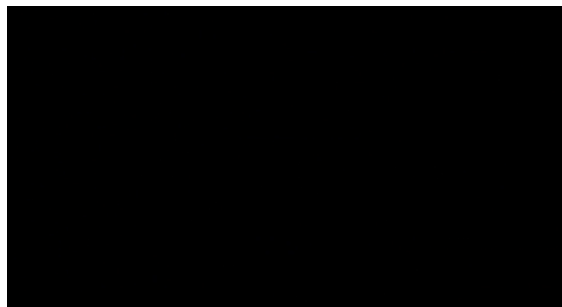
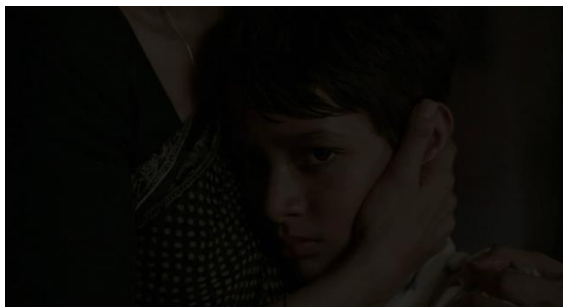


Frente al ataque del tigre está el núcleo familiar. Sin embargo la familia sólo puede acompañar y reconfortar ante la experiencia frontal con lo real, que como experiencia es individual.



Por ello la madre, aunque intenta proteger a Pi, sólo puede hacerle sentir acompañado y querido con su abrazo ante la brutalidad que presencia y *sufre* individualmente. Por ello vemos primeros planos de Raví asilando, de la madre sola en el plano cerrando los ojos para no ver la carnicería y del padre aislado siendo capaz de enfrentarse al encuentro con lo real, manteniendo su mirada para asumir la experiencia que en su hijo está provocando.





El tigre se lleva a su víctima, a la cabra a la que acaba de destrozar. Enfrente Pi, la otra víctima de su ataque feroz, padece el derrumbamiento de lo imaginario de sus creencias. Su madre le abraza intentando ampararle. Pero la angustia asalta al Pi niño sumiéndole en la oscuridad.

Analizamos el inicio de la siguiente secuencia para comprender la magnitud de los estragos que esta lección ha causado en Pi.



Radio: (...and so has placed the country in a state of emergency. Under the directive, the states of Gujarat and Tamil Nadu...will be placed...

Después de unos segundos, inusualmente largos en negro vemos el primer plano de una radio emitiendo noticias. Noticias de un gobierno central asumiendo el control absoluto y una política represora hacia los insurgentes. Ang Lee aprovecha el contexto histórico para reafirmar la idea de un gobierno represor en referencia directa al golpe de autoridad y represión de Santosh sobre Pi. La lección del padre ha conseguido reforzar los muros de contención que estructuran un universo racional para Pi. Una voz informativa desde una radio es el canal más frío que uno pueda encontrar para transmitir noticias tan dramáticas. La voz monocorde de un locutor que declama por igual cada noticia, emitida por un aparato que tiene semejanzas con un rostro (nuevamente el juego de dotar sentido reconocible a lo que no lo tiene):



Un aparato decíamos que reproduce los sonidos de forma mecánica. Una voz y un canal sin emociones como reflejo de cómo Pi vive su entorno después de la lección de su padre.

Así, al igual que el protagonista de *El sueño de un hombre ridículo* que Pi está leyendo, su vida, una vez despojada del pensamiento mágico de su infancia se muestra como carente de sentido para él.

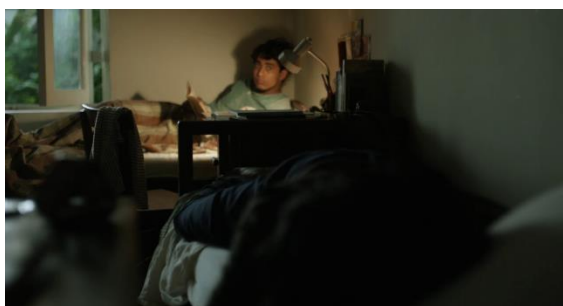


Radio: ...under the direct authority of the central government. Police will be granted powers to arrest and indefinitely detain citizens responsible for the uprising).

En el primer plano de Pi vemos que éste ha dejado atrás la infancia y ha pasado a una adolescencia avanzada. Como resultado de la lección experimentada se ha convertido casi en un adulto (aún habrá de pasar su viaje iniciático). O como decía el padre hace unos instantes “*Será un hombre antes de lo que crees*”.

Visualmente, Pi se ha convertido en un adolescente *incrustado* en los muros estructuradores capaces de contener al animal salvaje agazapado. Esos muros en los que el padre confía para la educación de sus hijos. Sin embargo estos muros, esta contención racional también

ha borrado el pensamiento mágico de Pi y éste no ha sido capaz de encontrar en las palabras de su padre otro sentido para sus experiencias vitales. Estas palabras sólo han supuesto para él una cadena de significantes que conforman normas pero que resultan vacuas para Pi. Así se ha convertido, al igual que el hombre postmoderno de occidente, en un adulto sujeto a leyes, mercados, normas y convenciones sociales, pero sin relatos simbólicos, sin palabras fundadoras capaces de ofrecer promesas, horizontes de esperanza por los que luchar. Y además un adulto insomne como descubrimos cuando suena el despertador de su hermano.

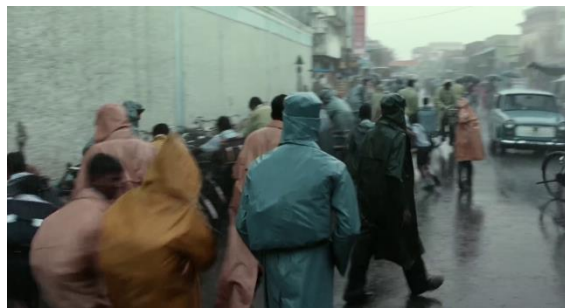


El despertador suena y despierta a su hermano que sí parece ser capaz de dormir después de todo. Pero los hermanos se levantan para salir a un día a día gris, lluvioso y de colores poco saturados que nada tienen que ver con los colores de Pondicherry que hemos visto hasta ahora y que veremos en breve cuando comience la historia de amor. Entre tanto la *vida real*, el mundo primario, aparece apagado, al igual que ocurre en *Big Fish*, en *El laberinto del fauno* y en gran parte de las obras que aúnan fantasía y realidad. En los grupos de análisis A y B, la fantasía siempre aparece más luminosa, más colorida porque en ella es donde los relatos tienen lugar.

Las secuencias se suceden sin explicación, ni sentido. Después del despertador vemos la salida de Pi del colegio, un colegio con grandes muros y una puerta con verja semejantes a los del zoo. La educación escolar occidental (no en vano estamos en un colegio francés, en un barrio francés de la india) es también responsable de esos muros que conforman la educación racional y científica de Pi. Recordemos que su identidad, su propio nombre derivó en *orina* en ese colegio

hasta que fue considerado un héroe, por el hecho nada heroico de memorizar centenares de decimas de Pi, un número paradójicamente irracional.

Y al fondo, dominando la pared de la escuela, el lema latino “*Nil magnun nisi bonum*” (No hay grandeza sin bondad) que en la novela es destacado como lo único relevante de las cuatro fotos que Pi adulto conserva de su infancia. Es llamativo el cuidado que Lee ha puesto en respetar este aspecto de la novela y mostrarlo justo en este instante donde cualquier gran lema carece de sentido para Pi. Curiosa ambigüedad que parece verse reforzada por la huida de los jóvenes corriendo para salir de la escuela. Muchos de ellos con esas feas gabardinas de colores apagados y ese ridículo sombrero.



Pi : (Things changed after the day of Appa's lesson. The world had lost some of its enchantment.)

A pesar de su lema y su sofisticación francesa, nada bueno parece acontecer en ese colegio si todos los niños salen huyendo vestidos como adefesios empapados. Al menos no parece que tenga lugar ninguna enseñanza valiosa. Y así todos los niños que salen corriendo se transforman, fruto de la panorámica, en anodinos transeúntes sin rostro pero que continúan vinculados a dichos muros incluso en el exterior.



Pi: (School was a bore. Nothing but facts, fractions and French.)

Transeúntes de una ciudad aún más gris tras el cambio de plano, donde las bicicletas forman una madeja de frío hierro bajo la lluvia. El metal, el cemento, la lluvia y el gris dominan el “*mundo sin encanto*” en torno a una escuela aburrida y sin sentido compuesta de “*hechos*,

fracciones y francés” como la voz en off de Pi menciona en este momento. Ninguna enseñanza que ayude a Pi a encontrar un relato simbólico para dar sentido a su vida.



Pi: (Words and patterns that went on and on, without end. Just like my irrational nickname.)

De nuevo imágenes inconexas sin justificación narrativa (al contrario de lo que ocurre en el resto del film) imágenes “sin sentido”. Ahora hasta los hechos y las fracciones han dejado de tener sentido, de acuerdo a la voz de Pi y sólo quedan *“palabras y patrones sin fin”*.

El film relaciona aquí visualmente al mar con las *“palabras y patrones sin fin”*, un mar que será el escenario asfixiante del larguísimo naufragio de Pi. El mar supondrá una amenaza no sólo para su vida biológica sino para su razón como individuo humano rodeado de esas olas que sólo son *“patrones sin sentido”*. En la imagen vemos el mar, que como tal, sabemos infinito, inmenso y asfixiante. Como lo es la propia nada o el universo si no hay relatos que lo doten de sentido para el hombre. Y Pi nada en ese mar, porque su tío Mamaji le enseñó y por lo tanto sabe cómo no ahogarse aunque le asalte la angustia o el pánico, *“una boca llena de agua no puede dañarte, pero el pánico sí”* fueron sus palabras.





Pi: (I grew restless searching for something that might bring meaning back into my life. And then, I met Anandi.)

Pi lee de nuevo un relato existencialista. Ya no hay adultos como Mamaji o sus padres o el cura que le ofrezcan lo que busca y lo trata de encontrar en la literatura. Como las palabras en off de Pi ponen de manifiesto, no parece lugar donde buscar esos relatos que ayuden a traer sentido a su vida.

Pero el muchacho está apunto de descubrir el amor, justo en la siguiente secuencia. Así que aunque sigue sujeto e incrustado visualmente en el cemento de su educación, ya no son muros continuos los que le enmarcan, sólo son vigas maestras. Estructuras de cemento que sujetan el aparataje educativo, pero no son paredes sólidas, son estructuras que empiezan a dejar ver el cielo y el mar. Un mar revuelto y asfixiante, como acabamos de ver, pero ahora Pi puede sentarse en una estructura de cemento y acceder a un posible horizonte por encima del mar. El mar infinito de “*palabras y patrones*” en el que Pi nadaba en el plano anterior, parece que puede ser estructurado y así ofrecer un horizonte de esperanza. En breve será el amor el que ofrezca un sentido para Pi, pero en el naufragio será un relato de fantasía el que estructure y de sentido a su periplo en alta mar.

El mar infinito y los muros estructurantes. Ambos elementos claves en *La vida de Pi*. De hecho su historia, la que dará sentido a su atroz encuentro con lo real, tiene lugar en dicho mar infinito en el que la brutalidad acontece y en el que no hay horizonte de sentido. En su periplo por el océano serán necesarias las normas de un manual de supervivencia, como ejemplo de las vigas maestras de la educación, para que Pi sobreviva materialmente. Pero en dicho mar infinito será finalmente necesario un relato de fantasía que dote de sentido a lo que allí sucede para que, evitando la locura, sobreviva también la identidad del individuo, el sujeto.

Quizá la lección del padre, el forzado encuentro con la brutalidad de lo real, haya supuesto un desmoronamiento de su pensamiento mágico basado en fantasías religiosas de diferente índole, y haya dejado a Pi deprimido y sin sentido. Desde este punto de vista su lección ha sido

destruictiva. Pero como hemos venido analizando, la figura del padre no aparece como antagonista de Pi, siempre compartían un plano contraplano, un espacio de diálogo. Así, a pesar de sus desoladores efectos, la lección del padre le prepara, en primer lugar, para la brutalidad que presenciara en el bote. En segundo lugar, el padre le ofrece esos muros (que acaban por ser sólo vigas maestras de cemento en este último plano) de las normas de comportamiento que le ayudarán a sobrevivir. Y en tercer lugar, el padre inintencionadamente, con el visionado de su brutal lección, ofrece a Pi la figura de un animal salvaje que acabará siendo simbólica en su relato de fantasía dado que la figura del tigre será la portadora de la brutalidad desplegada por Pi en primera persona. La figura que deviene en contenedor de su violencia desatada, alejándola de sí mismo, y haciendo posible que Pi se mantenga cuerdo después de lo que será capaz de hacer.

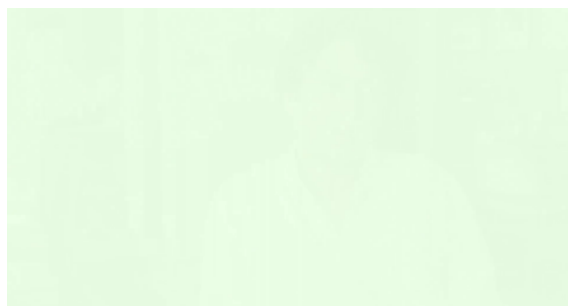
La donación del padre a Pi ha tenido lugar, quizá ha sido una enseñanza brutal y racional para garantizar su supervivencia. Pero también, esa lección con la que el padre pretendía preparar a Pi para lo que la vida le pudiera deparar, se ha convertido en una donación que le ha ofrecido elementos que acabarán fraguando como simbólicos en la gran historia de su naufragio.

4.4. La realidad y un relato de fantasía

El largometraje continúa describiendo el relato que Pi adulto narra al escritor. Todavía en la India, describe el enamoramiento de Pi adolescente y los problemas en el Zoo que llevan a sus padres a tomar la decisión de embarcar todos los animales y poner rumbo a Canadá. Una vez en alta mar el barco naufraga y Pi se queda sólo a la deriva en un bote salvavidas con una hiena, un orangután, una cebra y el tigre Richard Parker. Se desarrolla a partir de entonces el bloque principal de la película en el que asistimos a las vicisitudes de Pi y su larga lucha por la supervivencia hasta que milagrosamente consiguen llegar a tierra en el otro extremo del océano pacífico.

Proseguimos nuestro análisis en la escena final del largometraje, en el momento que Pi acaba de finalizar el relato de fantasía de su viaje, que termina cuando él fue recogido de la playa y Richard Parker, el tigre, se internó en el interior de la selva sin dedicar una mirada de despedida al muchacho.

Desde este momento y hasta el final de la película, se intercalan el diálogo entre Pi y el escritor con la secuencia narrada por Pi, recordando cuando fue rescatado, estuvo convaleciente en el hospital y fue interrogado por los investigadores de la naviera japonesa. De todo este movimiento final de la película lo primero destacable es que difiere notablemente del desenlace de la novela. En la novela, después del naufragio únicamente se relata el interrogatorio de los peritos en Méjico. Por lo tanto, todo el encuentro entre Pi y el escritor en esta secuencia es una aportación del guion de David Magee y Ang Lee. Como tal añadido intencionado recoge buena parte de la orientación temática que ambos autores han querido dar al largometraje.





Pi: You know, my father was right.

La narración finaliza con un plano en blanco por primera vez en la película. Al salir del fundido vemos a Pi adulto en plano medio corto, sentado en lo que intuimos como su casa pero en el lugar correspondiente a la sala de estar. La disposición de Pi y el escritorio nos ha sido mostrada cinco minutos antes, antecediendo al final de la narración.

A espaldas de Pi, vemos gran parte de su vivienda, en el lateral izquierdo el encuadre se distingue la cocina y la presencia, de nuevo como al inicio del film, de una silla vacía. Al igual que vacía se encuentra la silla en lo que parece su lugar de trabajo en el otro extremo del plano.

La cocina y el lugar de trabajo, ambos enmarcados por los límites del plano y por una puerta cerrada. Pi se encuentra situado ocultando una de las puertas y la pared central. A diferencia de la secuencia analizada anteriormente, las paredes apenas tienen presencia en este momento, de hecho las paredes están bastante ocultas por marcos de diferente índole.

De acuerdo a la disposición que ya conocemos, el escritor se encuentra a la derecha de Pi. Sin embargo a la finalización del fundido Pi está mirando hacia su izquierda. Que Pi esté mirando hacia ese lado es perfectamente verosímil si tenemos en cuenta su actitud reflexiva. A pesar de ello no deja de ser remarcable que, al comenzar la secuencia, Pi no esté mirando a su interlocutor (o incluso a cámara) y tardará más de veinte segundos en hacerlo. Pi está reflexionando más que comunicando en este instante. Y la reflexión no es cualquiera: Pi adulto está dando la razón a su padre. Pi valora positivamente al menos una parte de la labor y las palabras de su padre, reconoce en este momento la donación recibida de él.



Pi: Richard Parker never saw me as his friend. After all we had been through, he didn't even look back.

Pi mantiene la mirada esquivada alternando entre el marco derecho del plano y el inferior. Por el momento no hay más variaciones visuales en el plano. Detengámonos a analizar las palabras de Pi en este instante. En primer lugar *“Richard Parker nunca me vio como su amigo”* son las palabras que Santosh dijo a Pi y que éste reconoce como válidas ahora. Sin embargo hay una diferencia: en ambos casos se habla de que no es posible una amistad entre Pi y el felino, pero el padre nombraba al tigre como tal y Pi se refiere a él con su nombre *humano*.

Prosigamos: “*Después de todo lo que pasamos, ni siquiera miró atrás*”. Esta frase, que en apariencia sólo viene a reforzar lo que acabamos de presenciar al final de la historia de fantasía, contiene una serie de implicaciones fundamentales para este instante y para la totalidad del film. Vayamos por partes. “*Después de todo lo que pasamos...*” Comienza este reproche angustioso de Pi hacia Richard Parker. Como espectadores aún no lo sabemos, pero Pi sí que lo sabe, su periplo fue casi por completo en solitario. El plural sólo puede aplicarse a su historia de fantasía. Tenemos, por lo tanto, el primer elemento para poder afirmar que su propia historia es *real* para Pi, no objetivamente, pero sí desde su subjetividad, tan real como para hacerle llorar angustiado por esa pérdida (y no la de su familia). La historia que él ha *creado* para contener su propia brutalidad, deviene en simbólica, y así introduce sentido donde no lo hay configurando su subjetividad, es decir desplegando su eficacia simbólica³⁸⁶.

Ahora bien ¿de qué sentido introducido estamos hablando? Pronto sabemos que el tigre sólo es una parte de Pi. Esto es literal tanto en la novela:

...Antes de abalanzarme sobre la hiena, para serenarme antes de la lucha final, miré hacia abajo.

Entre mis pies, justo debajo del banco, contemplé la cabeza de Richard Parker...³⁸⁷

Como en la película:



³⁸⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La eficacia simbólica”, en *Trama y fondo* nº26, *Op. cit.*, p.24.

³⁸⁷ MARTEL, Yann, *La vida de Pi*, Destino, Barcelona 2012 (Primera edición en libro electrónico)



En ambos casos el tigre ocupa el lugar de Pi en el momento que este ha de desatar su violencia y atacar a la hiena (el cocinero). Posteriormente, también será el tigre quien haga el papel de caníbal en la historia.

En el relato de fantasía del *“Después de todo lo que pasamos...”* Pi ha creado un sentido capaz de mantenerle cuerdo y de restañar el desgarró que supuso todo lo que hubo de hacer para sobrevivir y para vengar a su madre. En el momento del naufragio Pi chocó violentamente con el caos de lo real y allí se desató su propia brutalidad y gracias a ella sobrevivió. Esa brutalidad que toma la forma de un tigre escondido en el relato de Pi y que, más allá de los límites de la película, toma la forma de un tigre agazapado en la filmografía de Ang Lee. Con tanta densidad de contenido no es posible hablar de un elemento formal sin más, es un elemento simbólico dotado de varias capas de significación.

“Después de todo lo que pasamos...” El hombre y su potencial brutal agazapado, el hombre y el tigre como figura capaz de contener y sustentar tanta brutalidad, una figura simbólica para Pi. Una figura necesaria para él, como viene a decir en la siguiente frase. Pero antes aún tenemos que terminar de analizar esta frase angular: *“... ni siquiera miró atrás”*.

El tigre no miró atrás. Ese tigre que es parte de él, no se despidió, ni siquiera con la mirada. El tigre de una historia que él mismo ha inventado, toma vida propia y no reacciona como su creador desearía.

Este es otro punto de diferencia en la adaptación del guion. En la novela se menciona que el tigre desapareció en la selva para siempre, pero la despedida no toma mayor protagonismo. En cambio en la película es un elemento fundamental y, además, hay varios aspectos adicionales que nos llevan a realizar esta afirmación. En primer lugar la secuencia que estamos analizando ahora, donde Pi, años después, todavía llora por la separación sin despedida de Richard Parker y a la que va a dedicar varias reflexiones.

En segundo lugar las imágenes de la historia que narran esta no-despedida:



Pi: (I was so spent, I could hardly move)



Pi: (And so, Richard Parker went ahead of me. He stretched his legs and walked along the shore.)



Pi: (At the edge of the jungle, he stopped. I was certain he was going to look back at me...)



Pi: (flatten his ears to his head, growl. That he would bring our relationship to an end in some way.)



Pi: (But he just stared ahead into the jungle)



Pi: And then, Richard Parker, my fierce companion... the terrible one who kept me alive...disappeared forever from my life.



Pi: (After a few hours, a member of my own species found me. He left and returned with a group who carried me away.)

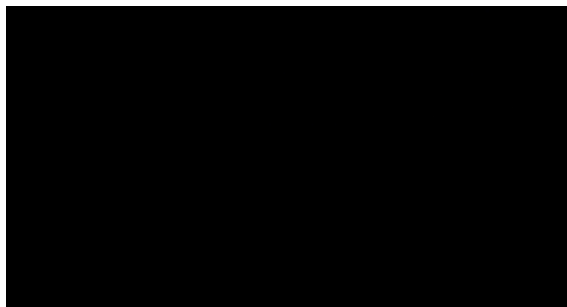
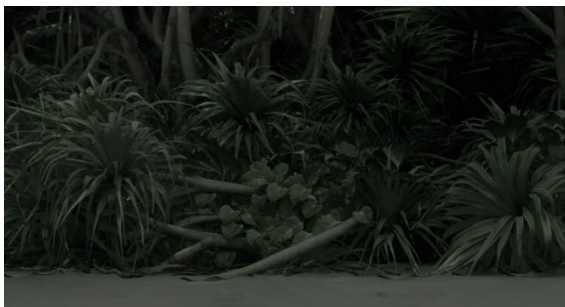


Pi: (I wept like a child. Not because I was overwhelmed at having survived, although I was. I was weeping because Richard Parker left me so unceremoniously. It broke my heart.)

Toda una secuencia para narrar dicha no-despedida así como el lloro y lamento de Pi por este suceso. En palabras de propio Pi, esta no-despedida le rompió el corazón.

El tercer aspecto que nos da pistas sobre la importancia de esta no-despedida para el director, parte de esta imágenes que acabamos de ver. Curiosamente, en ellas se nos ha contado la marcha del tigre, pero no hemos visto cómo se internaba en la selva, eso ha sido omitido. Y esa omisión es del todo intencionada, porque ese plano “ausente” terminará situado como el plano final del film:





De este modo ese “... *ni siquiera miró atrás*” con apenas protagonismo en la novela deviene dramático en la película. Tanto como para hacer llorar a Pi niño y a Pi adulto. Tanto como para que Ang Lee le dedique una secuencia fraccionada. Y tanto como para que Ang Lee coloque ese fragmento omitido como plano final del film. Decididamente “*Después de todo lo que pasamos, ni siquiera miró atrás*” es la frase que subraya la pérdida que Pi adulto más llora.

Sin duda hay lugar para profundizar en esta frase y volveremos a ella en el final del análisis, por el momento continuaremos donde lo habíamos dejado.



Pi: But I have to believe there was more in his eyes. Than my own reflection staring back at me

La voz de Pi ha comenzado a temblar y ya no puede contener más sus lágrimas. Ser consciente de la necesidad de aferrarse a su propia fantasía debió de ser un instante dramático. Al fin y al cabo luchaba por sobrevivir.

Independientemente de la no-despedida y de todo lo demás, Pi necesitaba creer que el tigre era algo más que su propio reflejo. No era un deseo; fue una necesidad de supervivencia, no física como decíamos, sino mental, la sujeción para su cordura, por eso ese tigre simbólico es real en la subjetividad de Pi.



Pi: I know it. I felt it. Even if I can't prove it.

Tan real que *lo supo*, que *lo sintió*. Insistimos, no es objetivo, pero sí real, un símbolo, un relato, una palabra capaz de atravesar lo real para introducir un sentido para Pi.

El film muestra en este punto el valor que la fantasía tiene para Pi. Un valor semejante al que despliegan los mitos para determinados pueblos o los cuentos de hadas para los niños. El mismo valor que las películas analizadas otorgan a los relatos de fantasía que contienen. Relatos resultan relatos simbólicos para unos protagonistas contemporáneos que carecen de otros relatos míticos con los que soportar su experiencia de lo real. Los tres directores, Tim Burton, Guillermo del Toro y Ang Lee, habituales del género de la fantasía, tematizan una búsqueda de relatos simbólicos por parte del hombre actual situado en una postmodernidad que ha denostado cualquier tipo de mitología o cuento tachándolos de relatos evasivos, irreales. La propuesta temática de estos directores en la primera década del siglo XXI surge, entonces, como un posible reflejo de la demanda de obras de fantasía, que hasta los años 80 del siglo XX eran marginales, y ahora se han convertido en un fenómeno de masas. Este posible reflejo guarda una estrecha relación con esta investigación pero excede sus límites, por lo que deberá quedar pospuesto para futuras investigaciones.

Volviendo al largometraje, las palabras de Pi, ponen de manifiesto la necesidad que tuvo ese relato simbólico, prometeico, que le permitiera sobrevivir como sujeto que le ofreciera un horizonte de esperanza a sus acciones en ese océano de “...palabras [sin sentido] y patrones que continuaban sin fin.”

Quizás por ello, justo en este instante, Pi abandona su pose reflexiva y levanta la mirada hacia el escritor, con una mirada que está muy próxima a la cámara. En este instante, interpela a los espectadores casi tanto como al propio escritor.



Pi: You know?, I've left so much behind. My family, the zoo, India, Anandi. I suppose, in the end, the whole of life becomes an act of letting go.

Por primera vez en la secuencia se muestra el contraplano del escritor. Este mira directamente a Pi con el cuerpo de frente, casi perpendicular a cámara, pero su rostro y su mirada se orientan hacia Pi. La composición refuerza la ilusión de que ambos personajes se encuentran en mundos distintos. Mientras Pi aparece enmarcado por las paredes de la casa, el escritor está delante de la ventana, quedando enmarcado por el “exterior” de la casa. Los colores verdes rodean a Pi y los marrones al escritor. La vacía y frágil silla acompaña a Pi, frente a sólido sofá en el que se encuentra el escritor. Y los tonos de attrezzo para ambos continúan siendo opuestos en pelo, tez y vestimenta.

El escritor parece que no comparte, no participa de la historia de Pi en este momento. Así como los planos-contraplanos familiares de Pi sugerían una continuidad, una unión entre miembros, este plano-contraplano sugiere distanciamiento, discontinuidad en el diálogo (casi monólogo) entre ambos.

Pi propone ahora su teoría de la vida como un acto de desprendimiento constante, de dejar marchar. En su enumeración habla de todo lo que perdió casi sin emoción, por lo menos en comparación con la emoción que mostraba al narrar la no-despedida de Richard Parker, parece

que su sentimiento religioso -budista en este caso- sí le sirve para dejar atrás a lo que más quería. Sus palabras vienen acompañadas de un gesto, que en lenguaje no verbal está asociado a mentir u ocultar la verdad (taparse la boca). Este gesto parece desmentir su modesto “...supongo...” dando pie a la duda sobre la visión de la vida que expone.



Pi: But what always hurts the most is not taking a moment to say goodbye.

Pi continúa encuadrado en el mismo plano, mirando al suelo o a un lado, más tiempo que a su interlocutor. En esta frase la mano acompaña su diálogo con gestos expresivos, pero parecen gestos propios de una oratoria racional: justo cuando habla de lo que más duele es cuando menos emocional se muestra.



Pi: I was never able to thank my father for all I learned from him. To tell him, without his lessons... I would never have survived.

Pi continúa reconociendo las enseñanzas de su padre, todo lo que aprendió de él, pero que no pudo agradecer. Este “nunca pude” es un “was never able to” en el inglés original y como tal indica incapacidad y no imposibilidad. De este modo, expresa que no fue capaz de agradecer a

su padre sus enseñanzas. Y esta incapacidad de agradecer a su padre todo lo que realizó por él, es la que mantiene una herida abierta, la que, literalmente, le hace llorar dejándole sin palabras.

Para Pi no se trata sólo de que la vida sea dejar marchar, es necesario decir las palabras oportunas de despedida. Las palabras que restituyen la labor realizada dotándola de sentido, las palabras que reafirman la condición propiamente humana. Sin esas palabras su padre murió sin llegar a saber todo el sentido de sus actos que, en última instancia, se completa con el reconocimiento de su labor por parte de los hijos.

Esta es su herida más profunda, haber sido *incapaz* de restituir a su padre toda su dignidad como tal. Tal es la despedida con *palabras* que Pi tanto echa en falta.



Pi: I know Richard Parker is a tiger, but I wish I had said... "it's over. We survived. "Thank you for saving my life. I love you, Richard Parker. You will always be with me. May God be with you."

Del mismo modo, Pi llora por no haberse despedido del tigre, por no haberle conferido la dignidad de una despedida simbólica. Aun sabiendo que es un tigre, un tigre agazapado inverosímil. Lloro por no haberse despedido de ese tigre que recoge esa parte de sí mismo que es brutal, pero que también es la que le ha permitido sobrevivir física y mentalmente en su tremendo impacto con lo real. Esa parte de sí mismo que en cuanto pisó tierra firme se adentró, sin mirar atrás, en la espesura de la selva. A pesar de sus propias palabras, Pi parece incapaz de *desprenderse* de la figura de ese tigre, figura para la que también desearía la densidad simbólica que le confiere las solemnes palabras de despedida.

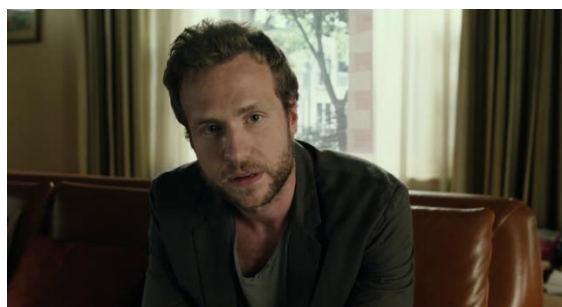
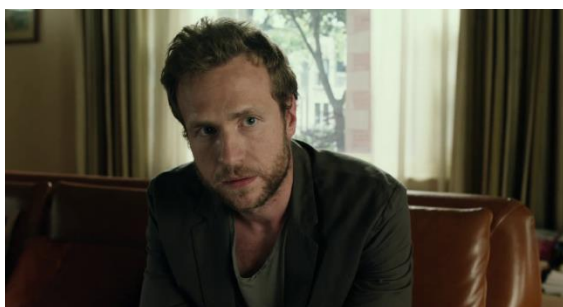
Recordemos, una vez más, que todo este pasaje no se haya en la novela y que por lo tanto esta temática acerca del *peso* de la palabra de despedida, no tenía la profundidad que adquiere en la obra de Ang Lee.



Escritor: I don't know what to say.

El escritor, ubicado en ese otro mundo que marca el contraplano, no sabe qué decir. No participa emocionalmente de la historia de Pi. Más bien al contrario, como hombre racional que es, se muestra escéptico ante la historia de fantasía que acaba de escuchar. Del mismo modo, apenas participa de la tensión dramática de la angustia de Pi por no tener una despedida digna de Richard Parker. Todo ello parece justificar que no comparta espacio visual con Pi. Desde luego, el desconcierto del escritor en este instante subraya su carencia, su necesidad de encontrar un relato en el que pudiera descubrir a Dios -esta es, al menos, la carencia que Mamaji vio en él al enviarle en busca de Pi.

Nuestra posición como espectadores actuales -en tanto que hombres postmodernos- es la del escritor en este momento, encandilados por la historia que acabamos de escuchar, pero escépticos por la irrealidad que contiene. Y, como el escritor, no sabemos muy bien dónde ni cómo ubicarnos frente ese relato. Participamos del desconcierto del escritor. De ahí la incomodidad que suscita este momento para el espectador.



Pi: It's hard to believe, isn't it?

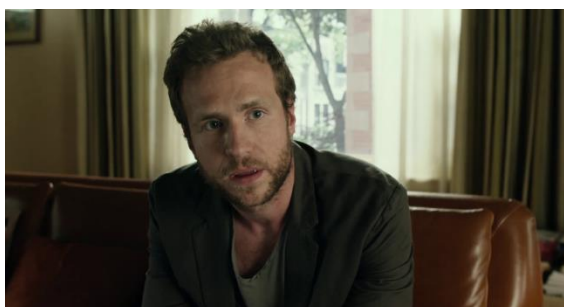
Escritor: It is a lot to take in. To figure out what it all means.

Pi se toma el asunto con calma. Se enjuaga las lágrimas frotándose el rostro, se serena para situarse en el mismo plano de razonamiento que el escritor, quien verbaliza la afirmación que en realidad le preocupa (igual que a nosotros), saber si la historia es verdad o no. Si fuera verídica su realidad se tambalearía, así que no puede aceptar como posible la historia de Pi. Sin embargo aún le queda la duda: *¿no es verdad, no?*, necesita la confirmación de que se trata de una fantasía para quedarse tranquilo de nuevo en su realidad acostumbrada.

Pero el escritor no reconoce sus dudas reales. Responde con frases aludiendo una sentido íntimo de la historia del que él no participa, por lo que su afirmación resulta evasiva. Trata de discernir racionalmente el contenido y por ello se pregunta “...*qué significa...*”, trata de entenderlo como si fuera un discurso porque para él -al menos por el momento- no ha alcanzado un sentido:

Sin duda, todo acto humano tiene significado –pues existen siempre palabras capaces de describirlo y, por esa vía, volverlo inteligible, significativo-, pero eso en nada garantiza que pueda alcanzar a tener sentido. Es decir: que pueda ser vivido –sentido- por el sujeto que lo protagoniza –y lo padece- como necesario y, en esa misma medida, cargado de sentido.³⁸⁸

³⁸⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica. Op. cit.* p. 93



Pi: If it happened, it happened. Why should it have to mean anything?

Escritor: Some of it is pretty incredible.

En este momento, el diálogo entre ambos trata de la verosimilitud y el significado de la historia, se aleja del nivel emocional que para Pi contiene. Y el hindú se pone en el mismo nivel de cuestionamiento de la historia que el escritor y finge una cierta banalización. Decimos fingiendo porque es improbable, que un hombre de múltiples creencias religiosas y marcada espiritualidad, deje pasar un acontecimiento sin tratar de encontrarle un sentido, y mucho menos un acontecimiento de la magnitud del que él ha vivido. Este nivel de debate, alejado de su componente de experiencia humana justifica su comentario, ese “*Si, pasó, pasó...*” aludiendo únicamente al acontecer de los hechos.

El escritor está interesado en la historia pero también desconcertado, ha escuchado una historia que le encanta pero su posible vinculación con la realidad, como vivencia *real* de Pi, le desconcierta, no sabe aún como situarla y por ello pregunta por su verosimilitud. El largometraje pone en escena una *duda* en el protagonista -y en el espectador- semejante a la que plantean Todorov y sus seguidores como clave para diferenciar los subgéneros de lo imposible. En ese tipo de incertidumbre, la verosimilitud de los hechos es determinante para que el escritor pueda situar la historia de un modo u otro y culminar su experiencia de la misma: de disfrute -evasivo- si resulta ser una fantasía o de inquietud si resultara ser verídica.



Pi: See, I was the only one who survived the shipwreck. So the Japanese shipping company sent two men to talk to me in the Mexican hospital where I was recovering.

Pi como hombre contemporáneo que es, comprende perfectamente la incertidumbre del escritor. Como ya hemos comentado, aclarar las dudas de su interlocutor supone situarse en el nivel de la historia que se puede racionalizar, el nivel de los significados, dejando aparte el su componente experiencial, por ello Pi cambia completamente se forma de narrar. Físicamente, ha perdido la posición adelantada y activa que mantenía en su silla, su mirada vuelve a ser evasiva y su declamación es ahora, serena y fría, sin rastro de apasionamiento, como corresponde al orden de la objetividad. Y así empieza a narrar la vertiente más tangible y menos vivencial de su historia: el informe pericial.



Pi: I still have a copy of their report.

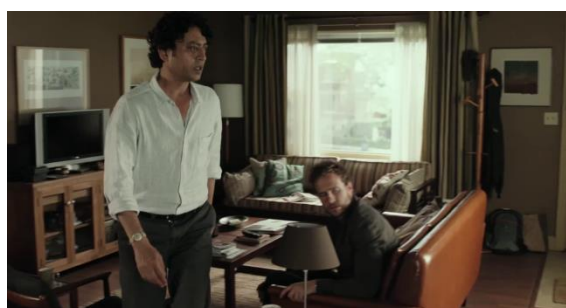
El mejor tipo de texto para dar respuesta a una duda como la que el escritor ha suscitado —una duda en la que también se localiza la posición del espectador en este momento— es un informe. Nada mejor que un informe para avalar la veracidad de una historia. Un informe estricto

y descriptivo se ha convertido en uno de los textos emblemáticos de nuestros tiempos. En palabras de González Requena:

Pues a partir de cierto momento, el orden del discurso científico, como discurso de la objetividad que sus signos configuran, desprendido de toda dimensión simbólica, hubo de autonomizarse totalmente del ámbito de la subjetividad. Y, así, terminó de vaciarse de todo ideal, de toda utopía, de todo horizonte mítico.³⁸⁹

El informe es el tipo de texto idóneo para dar cuenta de las conclusiones del razonamiento científico y, como tal, se aleja del ámbito de la subjetividad, de la experiencia del sujeto. En su vertiente negativa, la ausencia de un informe que refrende una afirmación supone, a menudo, su descalificación como subjetivo y, por ello, es tachado de irrelevante. En cambio, la presencia de un informe supone un aval determinante para tal afirmación, a pesar de que dicho informe pudiera ser parcial o sesgado.

Pi mira hacia el armario fuera de campo y se incorpora. Volvemos al plano del escritor para ver cómo éste sigue con su mirada a Pi en su recorrido y también vemos cómo la sombra de Pi recorre la figura del escritor. Por primera vez en toda la película el director sitúa a ambos personajes a diferentes alturas y es Pi el que aparece como dominante, y como tal, su sombra le antecede y “cubre” al escritor. Pi sabe lo que está por venir, ya sabe lo que ocurre cuando cuenta su historia de fantasía y lo que ocurrirá cuando cuente los hechos. Cuando llegue ese momento la dualidad de las dos historias ofrecerá al escritor algo más que sus *significados*, y esa aportación de Pi llegará al escritor igual que ahora le llega su sombra.



³⁸⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica. Op. cit.* p. 110

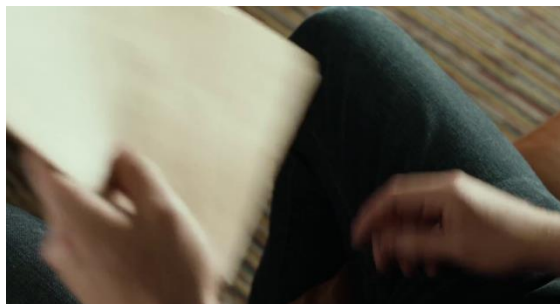


Pi: They had insurance claims to settle and they wanted to find out why the ship sank.

Por primera vez en toda la secuencia Pi y el escritor comparten plano. Pi deja su lugar para adentrarse en el que hasta ahora ha sido el espacio del escritor. Al tratar de explicar los hechos concretos y acceder al informe, Pi *entra* físicamente en el ámbito espacial asociado al escritor, aquel en el que es importante conocer la veracidad de la historia. Formalmente, este ámbito queda plasmado con el espacio de las paredes marrones, el del sofá brillante y el de la ventana. Como hemos señalado, la posición de Pi es elevada y dominante en este momento, pero el diálogo se centra ahora en la duda que desconcierta al escritor y la planificación ubica a los personajes en el espacio físico asociado a éste. Y, sin embargo, el escritor apenas tiene presencia visual en el plano, oscuro y ladeado detrás del sofá y la lámpara. Es su ámbito espacial, pero incluso en él queda minimizado frente a la figura de Pi.

Pi continúa su camino hasta situarse frente al armario enmarcado por la puerta de la casa. A continuación abre la puerta del armario quedando situado por un instante entre dos puertas, una cerrada y la otra con listones, como si estuviera enrejado en ese lugar donde se guardan los informes. La elección de Ang Lee para coreografiar este momento da a entender que éste es un recorrido que Pi realiza frecuencia porque recuerda con exactitud dónde se encuentra el informe y lo localiza inmediatamente. Podría parecer lógico que el informe hubiera estado en un baúl o caja de recuerdos llena de polvo pero, en cambio, está en un armario en la entrada de la casa, sin polvo y a la altura más cómoda. Pi necesita, o quiere tener, el informe a mano a pesar de los años transcurridos.

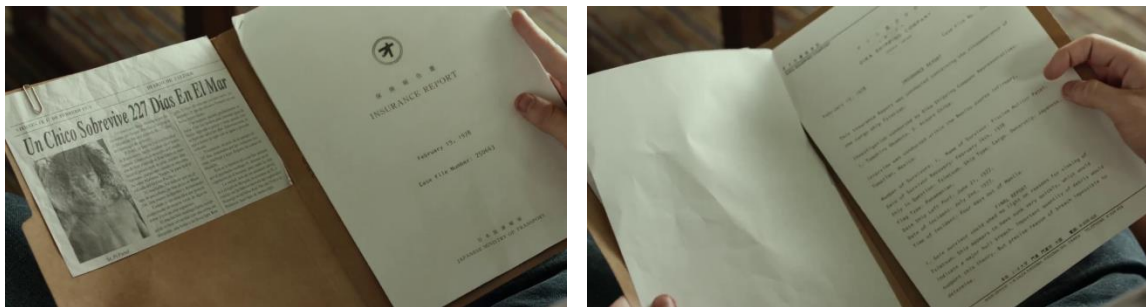
El escritor apenas se vuelve, se queda de espaldas al armario, con la cabeza levemente girada y no mira a Pi, su mirada se centra en algún punto por debajo del marco inferior del plano.



Pi: They didn't believe me, either.

Pi cierra el armario y luego no vemos su recorrido de vuelta para entregar el informe a su interlocutor. En su lugar, el director sitúa el plano en el punto de vista del escritor. Esa pequeña elipsis temporal y espacial supone un *salto* visual del informe desde las manos de Pi a las “manos del espectador”. La omisión de la entrega física del informe refuerza visualmente el efecto de que es el espectador el que ha recibido la carpeta.

El director identifica así, de nuevo, al espectador con el escritor en esta secuencia. Como espectadores en el lugar del escritor, recibimos el informe en nuestro regazo para dar solución a la duda que nos asalta a ambos. En el momento de esta identificación directa escritor-espectador mediante el plano subjetivo, las palabras de Pi parecen interpelar a ambos: “*Ellos tampoco me creyeron*” aunque en realidad hagan referencia a los peritos japoneses. Adicionalmente, estas palabras de Pi, producen una suerte de identificación a tres bandas: los peritos japoneses, el escritor y el espectador, los tres compartiendo las dudas sobre la veracidad de la historia de Pi. De este modo, el director compone un plano que reúne *todas las miradas* sobre ese informe, del que se espera que resuelva la inquietud sobre el maravilloso periplo que Pi ha narrado.



Perito: (Thousands of meerkats...

El informe contiene los elementos necesarios para avalar su veracidad. Primero una nota de prensa del diario local mejicana que aparece en castellano³⁹⁰. De este modo queda satisfecha uno de las dudas superficiales del espectador: un hecho tan notorio necesariamente hubo de tener repercusión en prensa. Pero, además, la prensa escrita es uno de los medios que levantan acta de los hechos acontecidos y como tal resulta adecuado para confirmar o desmentir la veracidad de la historia de Pi.

En segundo lugar tenemos el informe pericial que, como ya hemos mencionado, debe levantar acta concreta y objetiva de los hechos acontecidos, particularmente si se trata de un informe de un órgano como el ministerio de un país tan riguroso como Japón. La presencia del endoso de la institución refrenda el carácter objetivo del informe.

Una vez avalado el informe por la rigurosidad asociada a la prensa y el estado, el siguiente paso es conocer su contenido. Por ese motivo, las manos del escritor (nuestras manos) abren el documento y por primera vez asistimos a un narrador diferente: los peritos que han redactado su informe.

Siendo rigurosos, los peritos –mediante su informe- no pueden ser los narradores de lo que siguen porque el informe no contiene todos los detalles a los que vamos a asistir en la siguiente secuencia. Sin embargo, el plano escogido por el director da a entender lo que vamos a presenciar surge directamente de las páginas del informe. Y desde el informe surge la voz de los peritos: *miles de suricatas...*

³⁹⁰ Esto podría parecer una obviedad, pero no lo es tanto en el cine norteamericano donde, a menudo, los textos aparecen en inglés para facilitar la comprensión del espectador por encima de la coherencia en la ambientación del largometraje.



Perito: ... on a floating carnivorous island... and no one has ever seen it?

La voz anticipa la presencia de los peritos que aparecen después del cambio de plano.

Al igual que ya ha ocurrido en la secuencia que mostraba la depresión de Pi después de que el tigre devorara a la cabra, asistimos a un fragmento de la historia pasada de Pi en la que el color apenas tiene presencia. Con la excusa argumental de estar en un hospital, todo el fondo es blanco, las cortinas, las paredes, blanco y luminoso. Pero también las ropas de los peritos apenas destacan con suaves tonos pastel. No hay color en la historia descrita en el informe, sólo voces que describen los hechos. Así, lo único que resalta en ese fondo blanquecino son las cabezas y los rostros de los peritos.

La secuencia arranca en el punto en el que ellos, al igual que el espectador, acaban de escuchar la historia del periplo maravilloso -los peritos en labios del Pi joven y el escritor del Pi adulto- pero parece no haber dudas de que todos han escuchado la misma historia a pesar del paso de los años. El director desarrolla así ese tercer lugar de identificación del espectador. En este caso, estamos ante una posición profesional que, al contrario del escritor, pueden ser más discretos y menos corteses. Su oficio es preguntar, dudar y establecer la objetividad de los hechos, así que preguntan sin tapujos mientras que el escritor sonreía incómodo.

El perito de primer término es quien parece llevar la voz cantante, bien vestido, educado y experimentado. Al fondo, algo desenfocado, un perito más joven, de vestimenta casi integrada con el fondo, al igual que su tez. Sólo su oscuro pelo le hace destacar en el plano.

En este escenario el perito mayor termina de formular la pregunta que empezaba en off en el plano del informe. Esa pregunta acerca de lo que parece más increíble de la historia maravillosa porque sin duda rompe las leyes del mundo que conocemos. Esa pregunta acerca de una isla carnívora flotante que tensiona los límites de la realidad de los peritos, del escritor y del espectador localizado en ambas posiciones.



Pi: Yes, just like I told you.

En el contraplano vemos a un Pi joven, recuperándose del naufragio. Él también aparece casi integrado en las cortinas del fondo. La cama, la almohada y su pijama son también blancos. Sólo destaca su rostro oscuro y su enmarañado pelo, más oscuro aún. Pi está bastante recuperado del naufragio pero su piel aun muestra las marcas de su periplo. Estas marcas que, al igual que las psicológicas, tardarán en desaparecer.

En este instante, situado temporalmente en su biografía justo después del largo viaje, Pi ya defiende su versión maravillosa de la historia, de modo que no es un relato formulado con posterioridad. Según la planificación dispuesta en el film la historia de fantasía surge durante el propio naufragio, en todo ese tiempo Pi se ve obligado a echar mano de un relato que le permita asumir todo lo que llega a hacer para sobrevivir y asumirlo sin perder la cordura. Su relato surgió en el momento justo, en el momento en el que vivió la pesadilla. Justo como las instrucciones de supervivencia del manual parecían recomendar en el ecuador del film:



Pi (leyendo): Set your house in order and dig in for the battle to survive. Establish a strict schedule for eating, keeping watch and getting rest.



Pi (leyendo): Do not drink urine or sea water. Keep busy but avoid unnecessary exertion.



Pi (leyendo): The mind can be kept occupied by playing card games...Twenty Questions, or I Spy.



Pi (leyendo): Community singing is another surefire way to lift the spirits.



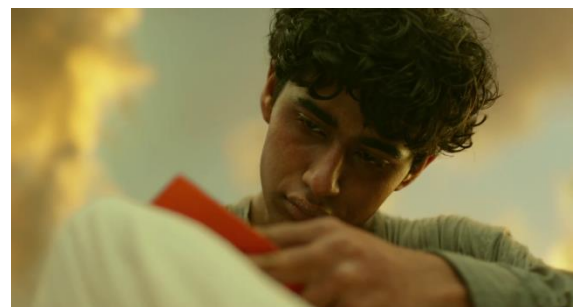
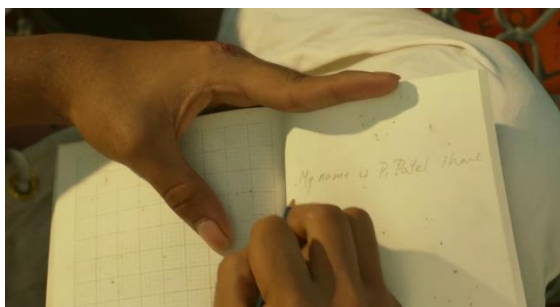
Pi (leyendo): Telling stories is highly recommended.



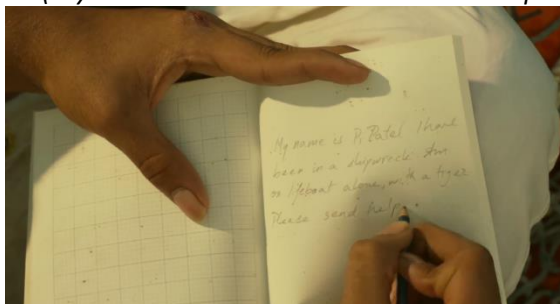
Pi (leyendo): Above all, don't lose hope.

Contar historias. “*Telling stories*” en el original que en castellano se puede traducir por “contar cuentos” es “*altamente recomendable*”. Pi lo lee en el manual de supervivencia (justo a la vez que vemos las imágenes del tigre inventado). ¿Y a quién, sino a sí mismo, puede Pi contar historias? Quizá fueran las instrucciones del manual las que dieron a Pi la sugerencia para comenzar a tejer su relato.

O quizá fue un instante antes, cuando amanece un día muy luminoso después de la oscura noche posterior a la matanza entre animales:



Pi: (My name is Pi Patel. I have been in a shipwreck. I am on a lifeboat alone...with a tiger.)





En este momento, cuando el adolescente ya ha vivido las peores atrocidades del viaje en términos de violencia, cuando ya ha experimentado el más brutal encuentro con el salvajismo humanos, es cuando decide comenzar a escribir en el cuaderno. Y lo hace escribiendo su nombre y su situación para enviar un mensaje de rescate en una botella. Ya en este momento escribe que navega con un tigre.

Pudo ser en uno de estos dos momentos o en cualquier otro. Pero fue durante su viaje cuando fue capaz de articular un relato para sí mismo, un relato que le permitió sobrevivir como individuo.



Perito joven: Bananas don't float.

Perito (en japonés): ¿Por qué hablas de plátanos?

El perito joven, con menor experiencia, deja caer un comentario acerca de la flotabilidad de los plátanos que su colega considera fuera de lugar. Ang Lee caricaturiza aquí el escepticismo del perito: su interés en la veracidad de hechos anecdóticos, como si estos fueran importantes en la historia de Pi, o mejor, como si estos fueran importantes en cualquier situación. El joven perito aparece desorientado ante la historia que acaba de escuchar. El perito mayor tiene más experiencia para reaccionar ante el relato de Pi y cuestiona en japonés la pregunta de su compañero.



Perito joven: You said the orangutan floated to you on a bundle of bananas....



Perito joven: ... but bananas don't float.

Perito (en japonés): ¿estás seguro de eso?

Pi: Of course they do. Try it for yourself.

En cualquier caso, también el perito experimentado se interesa por la anécdota de los plátanos. Pi desmiente la falta de flotabilidad de los plátanos -en la novela llega a realizar una demostración a los peritos- y se muestra sorprendido ante el comentario del perito.



Perito: In any case, we are not here to talk about bananas or meerkats.

Pi: Look, I've just told you a long story and I'm very tired.

Los peritos aparecen ahora en un plano más frontal y más amplio. Por primera vez vemos algo más del espacio que les rodea. Como ya hemos comentado, el blanco grisáceo domina todo, las paredes, la mesa, el armario, las camas, las mosquiteras, las sábanas. Todo es del mismo tono blanco, monótono. En el lado derecho del plano y al fondo, se encuentra otro paciente en su cama, aparentemente dormido. El perito mayor lleva una grabadora y una americana en el brazo. El joven, en cambio, tiene boli y papel para sus notas.

El contraplano nos muestra a Pi también en un plano más amplio. Vemos las cortinas, las almohadas, las sábanas y la mesilla, todas ellas blancas. También se muestran los brazos de Pi, oscuros y delgados. En su mano derecha se ve un apósito, bastante llamativo sobre la piel morena de Pi destacando en el plano a pesar de que, argumentalmente, no se ha mostrado una herida sufrida por el protagonista que justifique su presencia.

Pi no quiere llevar más allá el tema de los plátanos y se muestra evasivo.



Perito: We are here because a Japanese cargo ship sank in the Pacific.

Pi: Something I never forget. I lost my whole family.

El perito más experimentado reconduce el tema a su interés, levantar acta sobre el hundimiento del barco. Pi reacciona recordándole que por importante que sea el hundimiento para el perito, no puede olvidar que aún es más importante para él porque perdió a su familia.

Una vez dejada atrás la anécdota de los plátanos, ambos planos vuelven a cerrarse, acercando el diálogo a un plano un poco más íntimo. Los mismos encuadres con los que empezó la secuencia.



Perito (en japonés): Dale un poco de agua.

Perito: We don't mean to push you. And you have our deepest sympathies. But we have come a long way and we are no closer to understanding why the ship sank.

Los peritos tratan de mostrarse comprensivos pero han venido a hacer su trabajo y son persistentes, necesitan averiguar qué es lo que pasó.

El perito mayor pide al más joven que lleve agua a Pi mientras él da la vuelta a la cinta de la grabación. Por primera vez vemos un plano general en la secuencia. Se revela así la posición exacta de los personajes, de la cama y de las sillas, que hasta ahora sólo intuíamos. Al fondo, en la esquina, aparece una silla de madera vacía. Nuevamente la puesta en escena de Lee sitúa una

silla vacía junto a Pi, precisamente la silla que estaría ocupando un familiar para acompañarle y atenderle.

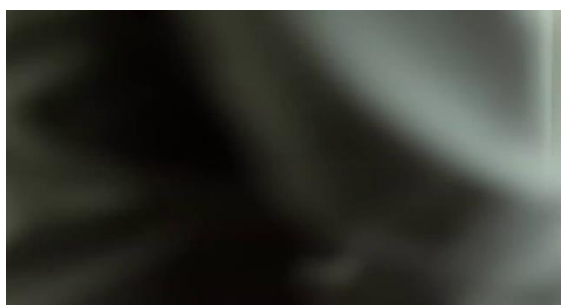
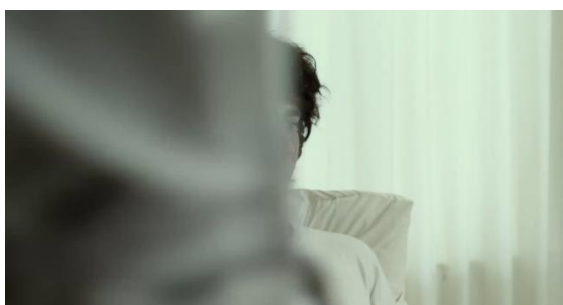
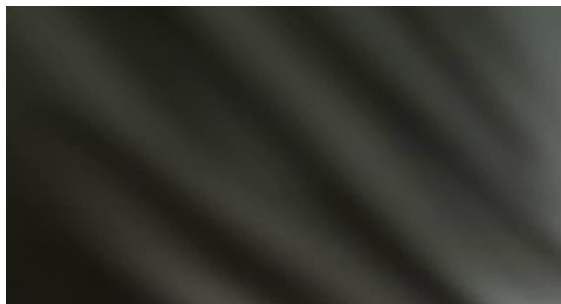
El plano general también muestra la morfología del edificio. A diferencia del interior del zoo o de la escuela, en este edificio las paredes son blancas y apenas tienen presencia. No hay en este escenario nada de la rotundidad de los muros de la secuencia del tigre en el zoo. Más bien al contrario, en este espacio, tanto en el plano general como en los planos más cortos, los límites de las estancias se establecen mediante grandes ventanas veladas. Esas ventanas, con sus cortinas, no dejan ver nada del exterior (aunque se intuye un exterior arbóreo), nada permiten ver. Sin embargo, a través de ellas entra mucha luz, toda la luz que ilumina la escena.

Las ventanas son muy grandes y dejarían ver un exterior que presumimos frondoso, salvaje. Pero alguien (¿un médico?) ha decidido que era mejor para los pacientes poner unas grandes cortinas, es decir ocultarles lo que hay fuera. El director cambia la dialéctica de unos gruesos muros *estructuradores*, por unas etéreas cortinas que sólo ocultan el exterior.

Cuando lo que estaba en juego era el aprendizaje de Pi, eran los muros los que debían aparecer para ser capaces de contener y de crear estructuras. En cambio, en la secuencia actual, lo decisivo es la descripción de la brutalidad de los hechos objetivos o la simbolización de los mismos en un relato de fantasía que hace posible su afrontamiento, del mismo modo que estas cortinas crean un entorno más suave para los pacientes que la luz directa y tórrida del exterior del Méjico tropical.

En este entorno vaporoso, el perito joven coge el agua y en contra de la lógica, no va directo desde la mesa hasta Pi, sino que rodea a su compañero antes de dirigirse hacia Pi. Así, en un momento dado, oculta a la figura de su compañero, instante que el director aprovecha para realizar un cambio de plano.





Pi: Because I don't know. I was asleep. Something woke me up. It could have been an explosion, I can't be sure.

Después del cambio de plano, Pi explica su confusión en el momento del hundimiento, realmente no sabe lo que sucedió. A la vez que Pi está hablando, el joven perito continúa llevando el agua hasta la mesilla (no se lo da a Pi) y en esta ida y venida pasa entre Pi y la cámara, creando una suerte de obturación, primero hacia un lado y luego hacia otro. Entorpece nuestra visión de Pi. Como si la presencia del perito nos impidiera acceder a las palabras de Pi.



Pi: And then the ship sank. What else do you want from me?

Perito joven: A story that won't make us look like fools.

Perito: We need a simpler story for our report. One our company can understand. A story we can all believe.

La composición vuelve a los planos medios. Pero algo ha cambiado, el agua ha establecido una nueva relación visual entre ambos planos. El agua que antes sólo se encontraba en lado izquierdo del plano de los peritos, ahora está presente también en el lado izquierdo del plano de Pi. Se ha creado un vínculo, una relación entre ambos planos, entre ambos espacios e, inevitablemente, entre los personajes. Hace unos instantes, el plano de Pi sin el vaso en la mesilla aparecía particularmente vacío. Sin embargo, ahora el vaso rellena con precisión ese rincón. Recordemos también, que en la cena familiar la des-colocación de los vasos hacía relación directa a la des-colocación de los miembros de la familia. Parece una decisión formal de Lee asociar la ubicación de los vasos a la relación entre los personajes, y ahora Pi, gracias al vaso de agua del perito, se muestra re-situado frente a ellos.

Los peritos expresan sus dudas y su temor a lo que pensarán sus superiores si reflejan en su informe la historia maravillosa de Pi. Esta inquietud de los peritos japoneses muestra una cierta paradoja, porque si recogen en su informe una historia “*tan disparatada*” parece razonable pensar que en el ministerio japonés considerarían que Pi estaba fuera de sus cabales. Sin embargo la preocupación del perito es otra, le preocupa que puedan “*él mismo*” pueda parecer un idiota. A nuestro entender, esta inquietud del perito por aparecer como un *tonto* pone de manifiesto que, si bien tiene dudas de la veracidad de determinados pasajes de la historia maravillosa, el relato tiene algo de verdad para él, ha movilizad los sentimientos. Pero su profesión es la de perito y dar validez a una narración que no es objetivamente real, le dejaría en un lugar incómodo.

Por otro lado está la observación del perito mayor. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que no mira extrañado a su compañero como si éste fuera un idiota. Él también se ha conmovido con el relato y entiende las palabras del joven, pero pide a Pi el tipo de crónica que necesita “para cubrir el expediente”, una historia más sencilla para su informe. En este punto, al pedir una historia más *sencilla* debemos entender una historia que sólo debe describir (que no relatar) hechos objetivos concretos, no puede haber nada de todo aquello que introduce sentido a los hechos. Sólo los azarosos acontecimientos sin sentido según la experiencia propiamente humana. Este sería el tipo de historia que su informe ha de reflejar.

Por último, el perito mayor se sitúa en este mismo registro, porque si reciben una crónica de hechos objetivos será posible para ellos *creer* en ella. O dicho de otro modo, no es que el relato de fantasía de Pi no pueda contener cierta verdad, es que no es una verdad objetivamente *creíble*, porque contiene elementos que sólo se justifican dentro del ámbito narrativo y no son aceptables en la realidad intersubjetiva aceptada por los peritos, sus responsables y el propio espectador.



Pi: So, a story without things you've never seen before.



Perito: That's right.

Pi: Without surprises. Without animals or islands.



Perito: Yes. The truth.

Pi trata de entender el tipo de narración que los peritos le solicitan, una en la que sólo puede hablar de cosas conocidas, sin sorpresas ni islas flotantes, para que pueda ser calificada de *verdadera*. Este planteamiento de los peritos se sitúa como un planteamiento netamente postmoderno para el que sólo son *verdad* a aquellas historias que son objetivas y entran dentro de lo que racional y científicamente demostrable, en palabras de Jean-François Lyotard:

...la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas.³⁹¹

Desde el punto de vista de la ciencia -que es el que comparte un informe pericial- la verdad se asocia con verosimilitud u objetividad, dando como resultado que los relatos simbólicos queden reducidos a fábulas carentes de saber, de verdad.

En este momento también se hace manifiesto el sonido de unos pájaros de fondo. Este sonido, apenas perceptible, había comenzado en el momento en el que Pi menciona la pérdida de toda su familia. Recordemos que en la cena familiar el sonido de los pájaros estuvo presente todo el tiempo y que tanto Pi como su madre estuvieron asociados visualmente a dichos pájaros.

³⁹¹ LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra 1987, p. 4



Escritor: So, what did you do?

Pi: I told them another story.

Del Pi del pasado, saltamos al escritor en el presente. Ese escritor que sitúa la posición del espectador en el film y que mira al informe. El director involucra visualmente al resto de personas - el escritor y con él al espectador- que de algún modo esperan la “verdad” que mencionaba el perito mayor. Los peritos, el escritor y el espectador estamos esperando saber qué ocurrió. Volvemos a insistir, los peritos, el escritor -y el espectador- como oyentes *necesitan* saber cuánto hay de realidad en la historia de Pi. Este interés es suficiente para otorgar cierta validez a la historia de Pi. Todos los oyentes se han visto emocionalmente implicados, la historia ha movilizado su subjetividad a pesar de cierto escepticismo.

Pi adulto entiende toda esta necesidad, la habrá visto muchas veces, por ello está dispuesto a contar otra historia. Pero no le entusiasma tener que narrar una nueva historia, por ello lo hace totalmente postrado en la silla y cruzado de brazos, una postura defensiva y cerrada.





Pi adulto: Four of us survived.

Pi: The cook and the sailor were already aboard.

Pi comienza a contar su *otra* historia. Visualmente se funden Pi adulto y Pi joven mediante un encadenado. Pi adulto con sus brazos cruzados y Pi joven con sus manos entrelazadas. Ambos de cabello y tez oscura con ropas claras. Ambos en plano casi frontal, reforzando la identificación del espectador con el escritor y con los peritos, situados como *publico* frente a Pi en su cama, que aparece sentado y rodeado de un blanco luminoso.

En el centro mismo del plano está ese apósito que ya hemos destacado como imagen de una cura para una herida que no se ha justificado argumentalmente. Es por lo tanto una cura colocada por Ang Lee y que sitúa en el centro del plano cierta herida que Pi ha sufrido.

Justo debajo de Pi vemos esos pequeños barrotes en el pie de la cama. En secuencias anteriores los barrotes aparecían para contener la figura del tigre en el zoo, los pájaros en su jaula o los animales en el barco. En este momento están dispuestos como una barandilla, como si los peritos fueran los visitantes de zoo y al otro lado de la barandilla está Pi como un animal que contemplar. El público, los visitantes a un lado de la barandilla, al otro lado los animales, las *bestias*.

Pi inicia el relato. Ya no hay espectaculares imágenes, ni luz, ni colores llamativos. Sólo los hechos enumerados telegráficamente. Como diría el personaje Edward Bloom en *Big Fish* “*Todos los hechos, nada de sabor*”. Sus primeras palabras sirven para enumerar a los supervivientes y calificar a dos de ellos por su profesión -no por su nombre. Desde el comienzo, el talante de la *otra* historia de Pi es completamente diferente a la historia maravillosa.



Pi: The cook threw me a lifebuoy and pulled me aboard...and Mother held on to some bananas and made it to the lifeboat. The cook was a disgusting man. He ate a rat.

A medida que Pi describe los hechos, Ang Lee mantiene el plano casi sin alteración. Únicamente se ha iniciado un travelling de aproximación, pero es muy lento y los cambios en el plano apenas son perceptibles.

Pi continúa con la descripción de los acontecimientos. No hay emoción en el modo en el que relata su rescate o el de su madre, sólo una valoración subjetiva acerca del carácter del cocinero. Junto con la mención a su madre también aparecen los plátanos flotantes, primer dato para comenzar a relacionar ambas historias.





Pi: We had food enough for weeks, but he found the rat in the first few days and he killed it, dried it in the sun and ate it. He was such a brute, that man. But he was resourceful. It was his idea to build the raft to catch fish.

La rata, a la que recordamos del relato maravilloso, aparece como segundo elemento común a ambas historias. Sin embargo la rata supone un punto de ambigüedad. El cocinero será la hiena en el relato de Pi, pero sin embargo es el tigre quien se come la rata. En la novela original no hay confusión posible, ya que en ella Pi reconoce que él también se comió un trozo de la rata.

Formalmente el travelling continúa lentamente. Los peritos ya sólo aparecen como marcos a ambos lados de la imagen. Y Pi va ganando presencia paulatinamente, con el apósito de la mano siempre en el centro.



Pi: We would have died in those first few days without him.

El cocinero era brutal y desagradable pero era quien tenía recursos para sobrevivir a una situación tan precaria. Era el único capaz de enfrentarse a una situación como aquella para salir adelante. Un hombre adaptado a vivir en circunstancias muy alejadas del habitual confort del primer mundo al que los protagonistas pertenecen. Ni el marinero, ni Pi, ni su madre fueron

capaces de hacer lo necesario para sobrevivir. Como personas contemporáneas estaban acostumbradas a vivir en la sociedad del bienestar donde todo viene dado y la estructura social aleja a cada uno de nosotros de la necesidad de la autosuficiencia y de los medios precarios de antaño.

Pero el cocinero sí sabía de subsistencia. Y debido a ello era también el hombre más brutal, menos civilizado. Pero además de las técnicas de pesca o secado al sol, sabía lo que la lucha por la supervivencia puede implicar. Pi describe al cocinero como un hombre que supo adaptarse a la situación y estaba dispuesto actuar para sobrevivir aún en las circunstancias más adversas, como un hombre de acción.

El cocinero vivía en los límites de la civilización tanto a nivel de comportamiento como a nivel de recursos. Gracias a ello supo reaccionar cuando la capa protectora de la sociedad occidental había desaparecido. Pero también hizo algo más que Pi no puede reconocer, le enseñó a sobrevivir en tales circunstancias, le enseñó a alimentarse, a defenderse y a ser brutal cuando es necesario. Por desagradable que fuera, se convirtió en su mentor y gracias a él sobrevivió tanto aquellos primeros días como todo el resto del viaje.

Mamaji le dio su nombre y le enseñó a nadar, Santosh le educó y le preparó para afrontar la brutalidad que lo real puede contener y, finalmente, un hombre apenas civilizado le enseñó los trucos y la disposición para sobrevivir en una balsa en altamar. Se completa así el trío de donantes que otorgan dones a Pi. Donantes de diferente talante, uno amigable - Mamaji- otro duro pero benefactor - Santosh- y un tercero hostil. Cada uno ofreció a Pi diferentes dones pero todos ellos necesarios para que el protagonista supere su gran prueba.





Pi: The sailor was the same man who brought rice and gravy, the Buddhist. We didn't understand much of what he said, only that he was suffering. He had broken his leg horribly in the fall. We tried to set it as best we could, but the leg became infected... and the cook said that we had to do something or he'd die.

Las semejanzas, entre las dos historias, continúan apareciendo una a una, y los hechos se van haciendo más impactantes. Pasamos de un hombre desagradable que come una rata a un buen hombre que sufre horribilmente por una fractura. Algo casi banal en tierra como una fractura se torna crítico en la balsa al no poder ser atendido.

En el plano, las figuras de los peritos terminan por desaparecer. Todo es blanco excepto la piel, el pelo de Pi y el borde de la mesilla. Precisamente es en la mesilla donde la jarra está ahora junto al vaso. El trasvase de agua se ha completado, primero el perito llevó el vaso y ahora en el plano vemos también la jarra. La relación metonímica que se había establecido en el film con la entrega vaso se ha completado ahora con la jarra. Los peritos escuchan con atención a Pi ahora que ha empezado a contar los hechos. Podríamos pensar que es un fallo de raccord, sin embargo, nos inclinamos a pensar que es una decisión deliberada del director puesto que es un plano lento, muy largo y protagónico. Parece difícil que en un plano tan largo con tanta preparación se haya escapado un detalle así al equipo técnico, máxime cuando apenas hay más elementos en campo.

Pero la consecuencia más importante del travelling de aproximación es que en este momento las cortinas ocupan el plano completamente. Esas cortinas que ocultan el exterior pero que dejan pasar su luz reparadora. Ese exterior brutal que Pi está detallando pero que el director no quiere mostrarnos con imágenes. Del mismo modo que sólo llega la luz de las cortinas, sólo llega la descripción del relato y con ella nuestra comprensión del verdadero periplo de Pi.



Pi: The cook said he'd do it, but Mother and I had to hold the man down. And I believed him, we needed to do it. So... I kept saying, "I'm sorry, I'm sorry." And he just kept looking at me His eyes were so... I'll never understand the point of that man's suffering.

En la crónica que Pi está haciendo era necesario cortar la pierna del marinero como única opción para intentar mantenerlo con vida. Sin embargo una persona civilizada y sensible como Pi apenas puede soportarlo. En nuestra sociedad muchos médicos toman decisiones como estas todos los días y se enfrentan a estas realidades. Pero los que no estamos en quirófanos o en hospitales, tenemos la suerte de no tener que tomar ese tipo de decisiones ni enfrentarnos al sufrimiento atroz de un hombre que nos mira directamente. El film dibuja, de nuevo, la implicación que supone para el sujeto contar con una sociedad del bienestar que le mantiene a salvo de lo peor de lo real.

Pi interrumpe su relato de lo sucedido, incluso ahora, también oculta la descripción literal de los hechos. Pero sobre todo empieza mostrar lo más destructor de los acontecimientos, el encuentro descarnado con lo real y por lo tanto la ausencia de sentido para los actos que allí suceden. Nunca entenderá el propósito del sufrimiento de ese hombre, porque no hay propósito. En el caos de lo real todo ocurre sin un por qué. Son las personas, las que necesitan encontrar un sentido a lo sucedido. Y Pi un muchacho que abrazaba varias religiones y que, por lo tanto, tenía asegurado el sentido a cada hecho azaroso, se encontró con la rotundidad inmediata del horror y su aparataje religioso se resquebrajó y se derrumbó. Dejó de encontrar el sentido al dolor, al sufrimiento sin atención y a la muerte. Se quedó desolado e indefenso. Había estado toda su vida buscando relatos míticos religiosos que componían un aparataje simbólico de su vida y en el

momento de la verdad ninguno soportó el brutal choque. Se quedó sólo, desamparado, naufrago en un océano de “*patrones sin sentido*”. El sentido de su vida y su cordura se tambalearon al borde de la destrucción y Pi estuvo a punto de desaparecer como individuo.

Junto con la descripción de los hechos llega la comprensión del horror y del sufrimiento. Los peritos, el escritor y el espectador localizado en los anteriores, comienzan a entender la angustia que Pi debió padecer. Ahora comienzan a empatizar realmente con Pi como remarca la suave y triste melodía que comienza ahora y que acompaña al suave trino de los pájaros asociados a la figura de Pi.



Pi: I can still hear him. The happy Buddhist, he only ate rice and gravy. We didn't save him, of course. He died.

Continúa el travelling y el plano se va reduciendo a un plano corto. Los brazos, las manos y el apósito salen del plano. El plano queda reducido a Pi y a las cortinas.

Pi interrumpe la descripción de los hechos para describir al marinero dibujándolo como un individuo concreto. La descripción de sus cualidades ayuda a dotarle de una dignidad, como las palabras de un entierro que reconstruyen simbólicamente al hombre que fue y así evitar que sea aniquilado por completo. Ante el sufrimiento y el choque con la muerte cree necesarias unas palabras que reconozcan y renombren al individuo que fue. Los hechos desgarradores continúan, pero cada vez se hace más evidente que lo que estaba en juego en última instancia era la integridad de las personas que lo estaban vivenciando.



Pi: (The morning after, the cook caught his first dorado... and I didn't understand what he had done at first, but Mother did...)

Los peritos van participando poco a poco de la comprensión del horror de lo acontecido y así lo muestra Ang Lee con este plano insertado en largo travelling. La cara de ambos ha cambiado totalmente. La cámara va de uno a otro con una panorámica, comparten el espacio pero la comprensión es individual. Entre ambos, en el recorrido de la cámara, vemos a un enfermo al fondo, alguien que padece, una representación directa de lo que van entendiendo y está en juego. Al fin tienen los hechos necesitaban, pero también tienen el sufrimiento humano que les acompañan y que, por supuesto, no habían considerado.

Como decíamos, el espectador -vía los peritos y el escritor- ha comenzado a empatizar con Pi y su sufrimiento (probablemente no se ha había producido este grado de identificación en toda su historia de fantasía), por ello Lee sitúa al espectador en el lugar del muchacho, pone la cámara en el lugar que Pi ocupa, definiendo un así plano subjetivo y las miradas de los peritos son casi directas a cámara, hacia nosotros.





Pi: ...and I had never seen Mother so angry. "Stop whining and be happy," he said. "We need more food or we'll die. That was the whole point." "What was the whole point?" Mother asked. "You let that poor boy die in order to get bait, you monster!"

La preocupación por un posible propósito³⁹² de las acciones vuelve a escena, aunque en este caso denota más una intención. Desde luego la intención del cocinero es sobrevivir, del modo que sea. Y esta supervivencia está por encima de otras consideraciones morales. Como el propio Pi ha dicho, sin el cocinero hubieran muerto y, como vamos descubriendo, se debe tanto a sus habilidades como a su escala de valores morales. Esta escala puede ser discutible pero desde luego es más práctica en una situación de extrema privación.

En realidad habría que ver hasta qué punto Pi y su madre hubieran mantenido su posición moral en caso de haberse producido la misma situación muchos días después, cuando la inanición hubiera provocado la inmediatez de la muerte.

En cualquier caso, la historia que Pi cuenta ahora pone de manifiesto la importancia de la palabra como fundadora de sentido para la experiencia del sujeto. Y, por otro lado, la historia plantea la fortaleza o debilidad de la palabra cuando el sujeto se acerca al umbral más brutal de lo real que es la muerte. Fortaleza o debilidad en función de si la palabra se mantiene o no cuando defenderla significa la propia muerte.

³⁹² En inglés la expresión empleada es "the whole point". Según la traducción del diccionario Oxford se podría traducir en esta acepción como propósito o como sentido. Nos hemos decantado por el primero de ellos por considerarla la traducción idónea, dado que en el marco de este trabajo estamos utilizando la palabra sentido según la acepción de Greimas (GREIMAS, Algirdas Julien, *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1973. p.12) que excede la expresión de Pi en esta ocasión.



Pi: The cook got furious. He started towards her with his fist raised and Mother slapped him hard, right across the face. I was stunned. I thought he was going to kill her right then. But he didn't.

La violencia está a un paso de desatarse. El cocinero reaccionó agresivamente, pero de algún modo un pequeño rastro de civilización todavía fue capaz de hacer que se contuviera al ser abofeteado por la madre. Es capaz de controlarse para no golpear a una mujer, la palabra, la ley, incluso en circunstancias excepcionales y para una persona brutal, es capaz de ejercer parte de su prohibición y contener la violencia extrema, al menos momentáneamente.

El travelling continúa. Sólo queda el expresivo rostro de Pi oscuro sobre un fondo cada vez más blanco y abstracto. No hay formas identificables o definidas más allá de ese busto moreno.





Pi: (The cook didn't stop at bait either, no. The sailor... He went the same way the rat went. The cook was a resourceful man.)

La siguiente barrera de la civilización cae en la narración de Pi y el cocinero inicia el canibalismo. Según el muchacho, el cocinero era un hombre de recursos, que en este caso tienen que ver con su capacidad para realizar aquello que la ley veda a otras personas. En el caso del cocinero, el deseo de supervivencia supera a las limitaciones morales recibidas o autoimpuestas.

El travelling finaliza en un primerísimo primer plano, donde la cabeza de Pi aparece aislada por el blanco, casi flotando al quedar fuera de plano la conexión con el cuerpo. El espectador queda frente a frente con la emoción de Pi y su experiencia.

Los peritos aparecen ahora en planos separados, la experiencia que provoca la escucha del horror del naufragio es individual, no hay lugar común, social, para el modo en que cada uno recibe los hechos. Por ello los peritos se miran, cada uno desde su espacio, se miran un instante para reconocerse en la comprensión del otro, luego vuelven a mirar a Pi, la brutalidad de lo acontecido les mantiene atrapados, gracias a esa suerte de magnetismo que tienen las mayores atrocidades para el hombre.



Pi: It was a week later that he... Because of me. Because I couldn't hold on to a stupid turtle. It slipped out of my hands and swam away. And the cook came up and he punched me on the side of my head... and my teeth clacked and I saw stars. I thought he was going to hit me again... but Mother started pounding on him with her fists... screaming, "Monster, monster!" She yelled at me to go to the raft. I thought she was coming with me, or I'd never have...

El director mantiene el plano donde Pi ha quedado situado como una suerte de cabeza parlante oscura. La emoción ya embriaga por completo a Pi. Se entremezclan la culpa con la angustia de lo que está apunto de revivir. El detonante del asesinato fue algo tan banal que demuestra que la situación que vivió estaba llevando al límite a los supervivientes. La pérdida de la tortuga supuso esa gota que se vino a sumar a la desesperanza, el hambre, las privaciones, el dolor... para que el cocinero entrara en cólera y traspasara la última barrera de la ley.



Pi: I don't know why I didn't make her go first. I think about that every day. I jumped over and turned back just as the knife came out

Pi pierde de golpe la emoción anterior al describir el momento decisivo. La culpa y la desesperación se adueñan de él y desde ellas sólo es capaz de mirar abajo y de narrar los hechos en un tono apagado. *“Pienso sobre ello cada día”* ni su historia de fantasía puede ocultar los hechos y cada día piensa en ello. Cada día de los más de 200 días de naufragio en solitario. Tiempo suficiente para que la culpa se adueñe de todo, para que Pi pasara su particular infierno en vida. Probablemente en ese océano de culpa es cuando el relato de Richard Parker comenzó a tejerse para ser capaz de mantener la cordura.

El perito mayor sigue mirando fijamente a Pi, al igual que antes, sólo mira brevemente a su compañero para asegurarse de que están escuchando lo mismo, para dar verosimilitud al momento. Y entonces Pi menciona el cuchillo y a pesar de lo que ya ha oído, el perito frunce el gesto.



Pi: There wasn't anything I could do. I couldn't look away. He threw her body overboard. And then the sharks came. And I saw what they...I saw.

Y de la culpa, Pi pasa al dolor. El dolor de ver cómo muere su madre asesinada por el cocinero. No había nada que pudiera hacer desde su balsa frente a la fuerza de ese cocinero brutal. Sólo hizo una cosa, mirar, mirar sin poder siquiera evitarlo. Vio la muerte de su madre y vio cómo su cuerpo era devorado por los tiburones, cómo desaparecía de todo registro biológico o humano. Vio cómo su madre era, literalmente, aniquilada.

Y lo vio porque no fue capaz de ser otra cosa que espectador pasivo. Su madre sí había sido capaz de hacer frente al cocinero para salvarle a él. Pero Pi fue incapaz de hacerle frente, ni siquiera de intentarlo. Las expresiones escogidas por el guionista: “Si hubiera...” “Si al menos...” “Nada podía hacer...” vienen a demostrar que no tuvo capacidad de reacción para hacer frente al monstruo y así defender a su madre, aunque le pudiera costar la vida. No reaccionó en el momento decisivo de la aniquilación de su madre, sólo pudo mirar.





Pi: The next day, I killed him. He didn't even fight back. He knew he had gone too far... even by his own standards. He'd left the knife out on the bench, and I did to him what he did to the sailor.

Finalmente, al día siguiente, Pi fue capaz de actuar. Pero ya no tenía que hacer frente a ninguna brutalidad desatada. Sólo hubo de cumplir la sentencia de una condena que el propio cocinero había asumido. Incluso en un hombre así la ley juega su papel, como mostró al evitar golpear a la mujer en un momento anterior. En su ataque de furia había llegado al punto de matar a una mujer. Y para él llegar hasta ese punto fue llegar a un punto de brutalidad que no podía soportar en sí mismo. Entonces dejó el cuchillo preparado para morir.

Había luchado por la supervivencia denodadamente, pero había cometido una atrocidad que quebrantaba su propia ley y así, ya no quería seguir viviendo y prefería la muerte. Habiendo traspasado el umbral de su ley y por lo tanto desmoronado esa palabra que le configuraba como humano. Así que dejó de luchar, no tenía objeto seguir luchado por una vida que ya no consideraba humana y eligió ser ejecutado.

Pi sólo fue el verdugo. No hubiera podido hacer frente a la agresividad del cocinero. Pero sí llevar a cabo el castigo de la ley.

En realidad, Pi, hizo algo más allá que ejecutar la sentencia. Literalmente *“le hice a él lo que él le había hecho al marinero”*. El cocinero había matado al marinero, pero también lo había convertido en cebo y se lo había comido. Siendo literales al texto no podemos tener dudas. Las palabras del guion podrían haber sido otras, sobre todo si tenemos en cuenta que en el libro Pi mata al cocinero y se come su corazón y su hígado. Pero parece que la intención de David Magee y Ang Lee³⁹³ fue poner de manifiesto que Pi siguió el mismo camino caníbal que en la novela, pero de un modo menos evidente.

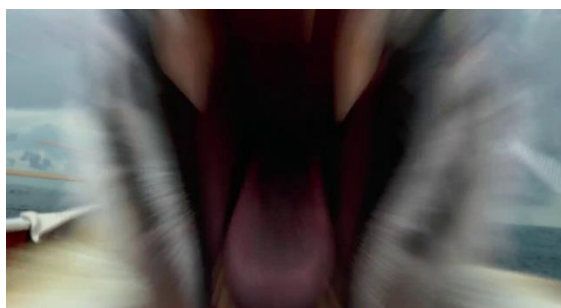
³⁹³ Ang Lee no aparece acreditado como guionista. Pero en los extras del *making off* que acompañan a la edición de Blue Ray dice claramente que colaboró en la adaptación de la novela.

Llegado el momento Pi rompió todas sus barreras morales y religiosas. Las palabras fundadoras que conformaban su subjetividad saltaron por los aires. Fue más allá que el propio cocinero. Éste sólo canibalizó como medio de subsistencia. Pi se erigió en juez y verdugo y luego se comió al cocinero y no por necesidad, sino por brutalidad extrema. El tigre agazapado que se escondía en su interior se desató con todo su potencial destructor. Los muros de contención de su educación saltaron por los aires y con ellos toda estructura organizadora de lo real. El caos se desató.

Debemos destacar un detalle adicional: justo en el momento que Pi menciona que asesinó al cocinero, la melodía ha cambiado ahora, los tonos dulces y tristes de la flauta han dado paso a los tonos graves y dramáticos. En nuestra opinión es un detalle de relevancia porque el tono grave no ha comenzado con los asesinatos causados por el cocinero, o por sus atrocidades. El tono grave comienza cuando Pi relata el *acto de justicia* ejecutado al matar al cocinero. En una primera lectura parecería que las atrocidades fueron del cocinero y que Pi sólo llevó a cabo la sentencia de la ley. Sin embargo este cambio de melodía viene a subrayar lo que de verdad está en juego en el naufragio: la reacción brutal de un hombre (adolescente) civilizado, educado y religioso en el choque más drástico con lo real. El nudo dramático que la música refuerza es el momento en el que el tigre agazapado definido por Ang Lee, ese potencial, se hace dueño del individuo sin ningún control, cuando la palabra y la ley no son suficientes para contener y estructurar a la brutalidad animal. Recordemos ese momento tan fielmente plasmado en imágenes.



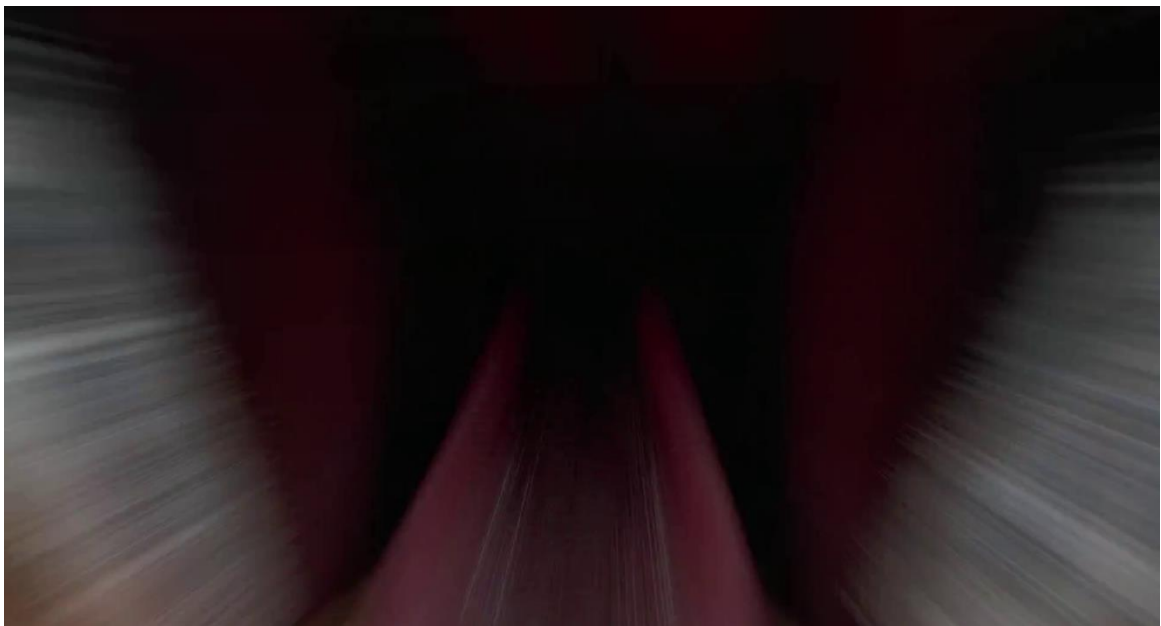
Pi: "Come on! Come on!"



Pi grita “*Vamos, vamos*”. Aparentemente apela a la hiena para que ataque, pero en realidad se traduce como una especie de llamada al tigre, es el felino el que responde a la provocación. Parece como si Pi hubiera querido desatar su propia violencia. La brutalidad estalla, el tigre agazapado salta adelante.



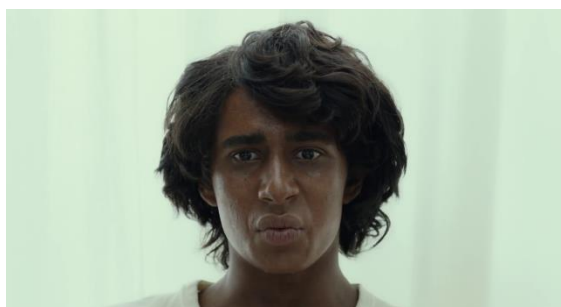
Y cuando eso sucede la voracidad de ese tigre se adueña de todo, se apropia de todo nuestro campo visual y *engulle* el espectador, enmarcada por esos grandes colmillos. Devora al espectador, al individuo civilizado.



Y cuando el tigre devora, la oscuridad lo envuelve todo.



Si las estructuras de la civilización caen, si las palabras fundadoras dejan de ejercer su función sólo queda oscuridad para el hombre.



Pi: He was such an evil man but worse still, he... He brought the evil out in me. And I have to live with that.

Las siguientes palabras de Pi vienen a confirmar lo que ocurrió en aquel instante. El cocinero o, siendo más precisos, sus acciones fueron capaces de sacar el mal que habitaba en Pi.

Las palabras exactas son *“brought the evil out in me”* es decir que el mal salió *dentro* de Pi. La melodía acentúa ese *“evil out in me”* con la estridencia de los agudos del violín.

El rostro de Pi muestra un rictus descompuesto, las lágrimas terminan de caer por su rostro, pero ya no están en sus ojos que sólo muestran angustia. Todo ello queda enmarcado por esa gran mata de pelo, que estuvo corto y bien peinado antes del naufragio pero que, después del alzamiento del tigre, sigue despeinado y sin gobernar a pesar de que todo lo demás parece haber sido atendido en el hospital, parece lógico pensar que le hubieran podido cortar y limpiar el pelo. Sin embargo la elección de Pi en este momento es mantener ese pelo salvaje.

Y finalmente la confesión de Pi acerca del dolor y la angustia de tener que seguir adelante con lo que hizo. Con ese momento de caos brutal donde todas sus barreras morales y religiosas saltaron por los aires.



Pi: I was alone in a lifeboat... drifting across the Pacific Ocean. And I survived.

Después de la locura continuó sólo y a la deriva en ese océano de *“patrones sin sentido”*. Pero sobrevivió y esta supervivencia la debemos entender en el sentido mental además del material. De algún modo, desde ese caos desatado consiguió volver a recomponer las estructuras necesarias para la cordura. Debió de ser a partir de ese momento en los días eternos del naufragio en soledad, cuando comenzó a vertebrar ese relato que ayudaría a combatir las heridas del desgarró psíquico. Y decimos combatir porque difícilmente sanarán por completo. Probablemente

estarán abiertas para siempre, pero al menos quedarán limpias y protegidas debajo del vendaje del relato de fantasía, como la herida en la mano de Pi que estaba en el centro del plano en gran parte de la secuencia.



Pi: (After that, they had no more questions.)

De vuelta al presente de la narración vemos el rostro de ese escritor con el que nos identificamos como espectadores. No queda rastro de la sonrisa condescendiente. Su rostro aparece ahora abrumado por el horror de los hechos, empatizando con Pi y lo que debió de padecer. Del mismo modo que los peritos ya no tiene más preguntas. Su necesidad de hechos objetivos se ha visto satisfecha, probablemente superada por la tremenda dosis de realidad.



Pi: The investigators didn't seem to like the story, exactly. But they thanked me, they wished me well, and they left.

Los investigadores, al igual que el escritor, vieron satisfechas su demanda de hechos objetivos. Se encontraron con una realidad que preferían no haber conocido. El interés por los hechos objetivos nunca llega hasta el punto de querer conocer el horror de la locura de un modo

tan cercano. La violencia puede resultar hipnótica desde una posición cómoda, alejada a los hechos. Pero al presenciarla cercana, real, se hace insostenible.



Escritor: So the stories... both the zebra and the sailor broke their leg.



Escritor (And the hyena killed the zebra and the orangutan.)

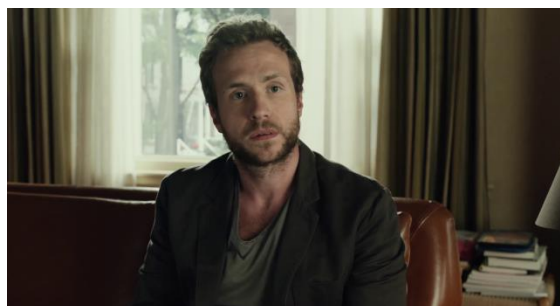


Escritor: So... the hyena is the cook. The sailor is the zebra. Your mother is the orangutan. And you are... the tiger.

La música de fondo se apaga cuando llegan las explicaciones racionales.

Como decíamos el escritor ha empatizado un poco más con Pi. Sin embargo interpela al hindú para poder explicar cada punto del relato de modo explícito. Así que la puesta en escena de ambos vuelve a ser la del plano contraplano donde ambos aparecen enfrentados y alejados a pesar de encontrarse en la misma habitación. Ambos continúan en mundos distintos.

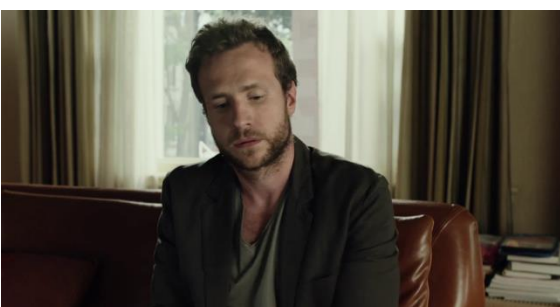
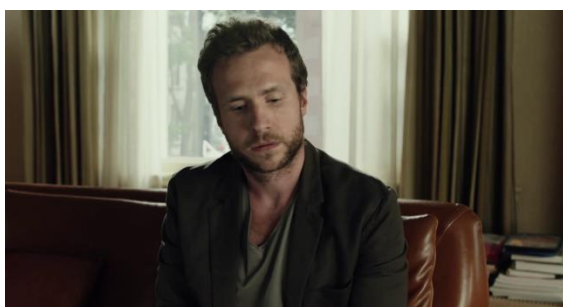
El escritor pone en palabras la directa correlación entre personajes de ambas historias. La crónica de los hechos dota de una especial intensidad a la historia maravillosa que Pi había contado antes. De pronto esta historia irreal, ese *cuento de hadas*, adquiere una densidad de sentido que no tenía en un primer momento.



Pi: Can I ask you something?

Escritor: Of course.

Pero Pi no ofrece una confirmación, por otro lado evidente, a la explicación de las dos historias. En cambio propone una nueva pregunta.



Pi: I've told you two stories about what happened out on the ocean. Neither explains what caused the sinking of the ship and no one can prove which story is true and which is not.

El planteamiento de la pregunta de Pi pone de manifiesto la naturaleza de las necesidades de explicación del escritor. Tanto él como los peritos creían estar preocupados por esclarecer los hechos objetivos. Sin embargo, y como dice Pi, la historia *realista* no profundiza en la investigación sobre lo ocurrido y no se puede demostrar cuál de ambas historias es la *objetivamente* verdadera. Y sin embargo, de algún modo, ambas se aclaran mutuamente, cada una ha redimensionado a la otra.



Pi: In both stories, the ship sinks my family dies and I suffer.

Escritor: True.

Pi sigue con su exposición priorizando lo importante de ambas historias, lo verdaderamente relevante, el sufrimiento padecido y que el escritor, como los peritos, habían relegado a un segundo lugar para priorizar la duda sobre la veracidad de la historia.

El escritor pensaba que conociendo los hechos objetivos iba a quedar resuelto el enigma del periplo de Pi, toda *verdad* iba a quedar resuelta. Sin embargo comienza a ser consciente, gracias al enunciado de Pi, del poco valor que ha aportado conseguir una versión *verídica* de los hechos con lo que respecta al ámbito de lo humano. Ninguna de sus preguntas, nada de su interés se preocupaba realmente de lo que Pi ha vivido.



Pi: So, which story do you prefer?

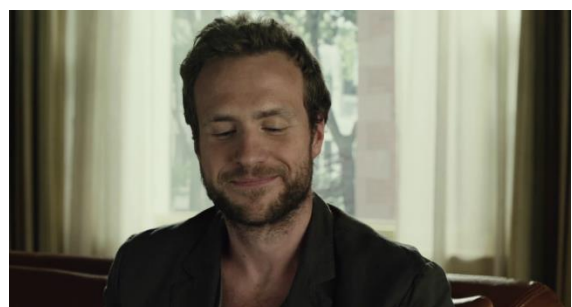
Escritor: The one with the tiger. That's the better story.

El escritor acepta la equivalencia que Pi le ha propuesto, es decir, opta por dotar de valía a la historia que no es verosímil, que no es objetivamente *verdadera*. Se distancia, entonces, de

la posición habitual en el pensamiento científico que ligaría todo valor a las historias en función de su veracidad.

La historia del tigre le parece mejor historia. El escritor evalúa desde un enfoque profesional. Por ello *“es la mejor historia”* tiene un poso de valoración que pretende ser objetiva, en base unos parámetros que ha estimado como profesional. Podríamos decir que su valoración parece científica.

El escritor desliga valor de veracidad, su análisis en este instante evalúa las historias, los relatos, y considera sus cualidades en tanto que producción artística.



Pi: Thank you. And so it goes with God.

Pi agradece la valoración profesional del escritor y da el paso decisivo en este largo cuestionario sobre las dos historias: *“y así va con dios”*. De este modo Pi cierra el círculo y la principal inquietud inicial del escritor: conseguir una historia que le hiciera creer en Dios. Esto es lo que Pi le ofrece ahora, no tanto creencia de la fe, sino la religión como un relato simbólico que encierra una verdad que poco tiene que ver con la verosimilitud de los hechos que narra. Muestra a la religión como un relato en el que se puede *creer* del mismo modo en el que se puede creer el relato de fantasía de su periplo. No es objetivamente real, pero contiene cierta verdad sobre lo que a Pi le sucedió contenida en una serie de elementos simbólicos que permiten hablar de la brutalidad acontecida sin que el protagonista pierda su cordura ni su dignidad propiamente humana.

La película presenta a la religión como un relato (mítico) para el hombre, mejor que el simple narrar del acontecer real que únicamente ofrece la descripción de los hechos. La mera enumeración de los acontecimientos nada aporta en el plano del sentido, en el plano humano, en aquel en el que el hombre es algo más que un animal inteligente que nace, crece y muere. Los relatos míticos son aquellos capaces introducir un sentido a los actos, de ofrecer un futuro, un horizonte de esperanza para las acciones del hombre.

Después de la afirmación de Pi y la comprensión del escritor, una música suave y melodiosa vuelve a acompañar la escena.



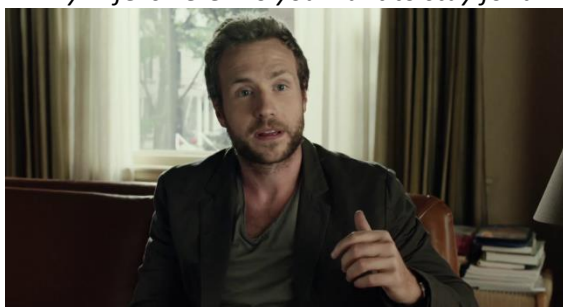
Escritor: Mamaji was right. It's an amazing story. Will you really let me write it?
Pi: Of course. Isn't that why Mamaji sent you here, after all?

Y por fin, cuando completa su comprensión de la narración de Pi, cambia el calificativo de “mejor” por “extraordinaria” y ocurre algo más, quiere volver a contarla, para él, para otras personas. Quiere que suponga para otros lo que ha supuesto para él. Aun no siendo un relato mítico, si es un relato con la suficiente carga simbólica como para que el escritor encuentre sentido en transmitirla y desee volver a ejercer la profesión que había abandonado. Quiere ejercer de destinador y ofrecer una donación simbólica para sus futuros lectores.

Se cierra el círculo y Mamaji, el promotor de este encuentro, vuelve a escena como tal, como el destinador para la tarea del escritor y como tal otorga, a través de Pi, el don (una historia) al escritor.



Pi: My wife is here. Do you want to stay for dinner? She's an incredible cook.



Escritor: I didn't know you had a wife.

Pi: And a cat and two children.



Escritor: So, your story does have a happy ending.

Pi: Well, that's up to you. The story is yours now.

El escritor entiende ahora el verdadero valor del relato de Pi. Al saber de la familia de Pi es cuando la historia adquiere un final feliz. Después de todo lo acontecido en lo real del naufragio, parece razonable pensar que Pi hubiera perdido toda fe en el ser humano. Después de ver cómo la necesidad y la privación pueden conducir a la violencia desatada, el canibalismo y la caída de toda dignidad humana, podría haber perdido todo horizonte de esperanza y, por lo tanto, no haber sido capaz de formar una familia.

Sin embargo Pi no ha perdido la fe y la esperanza en un futuro mejor y eso sólo es posible gracias a un relato capaz de aportar algo de sentido a su naufragio, un relato como el suyo, que le permitió mantener su cordura y su dignidad humana.

Y el camino del relato continúa. Como relato simbólico en su esencia está ser contado una y otra vez, como los cuentos populares o los mitos religiosos. Para que la verdad, el sentido que contienen se vaya extendiendo.

Todo indica, en suma, que no es el juego de hipótesis sobre el devenir de la narración lo que le atrapa, sino, precisamente, todo lo contrario: la necesidad del reencuentro con esa trama que conoce y que, a la vez, necesita repetir.³⁹⁴

Cuando un relato consigue ofrecer esperanza al receptor, la propia esperanza es el motor para seguir contando la historia, para donarlo simbólicamente una y otra vez. Y por ello el final será diferente para el escritor, porque aún está por ver lo que él llegará a hacer con ese nuevo horizonte de esperanza recién adquirido.

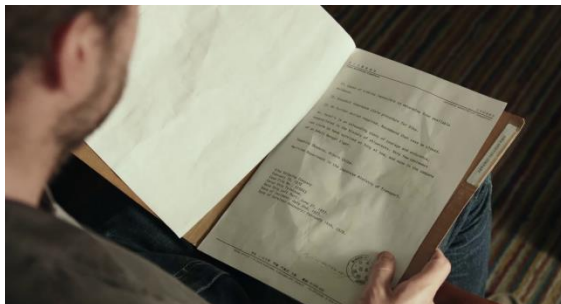
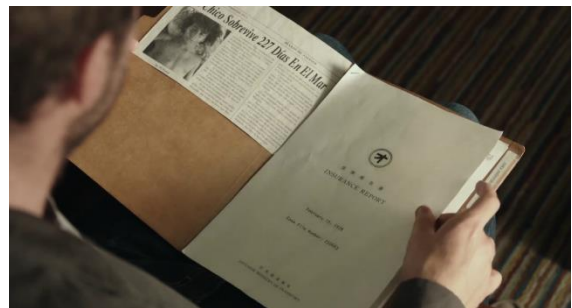


Ahora sí la donación simbólica se ha completado y por ello el escritor vuelve a compartir espacio con Pi. Una vez que el escritor se ha reconciliado con la historia de Pi vuelve a estar en el

³⁹⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Op. cit.* p. 497

mismo “mundo” que Pi. Y como confirmación de que la donación se ha realizado, Pi se levanta y *atraviesa* al escritor, recreando visualmente lo que ha ocurrido con su donación.

Pero también, una vez realizada la donación, Pi abandona su lugar como narrador dejando su lugar vacante para que el escritor lo ocupe. Y, a la vez, también deja espacio para que veamos esa mesa familiar vacía. Esa mesa que aparece ahora delante del escritor, como horizonte para el escritor. Ese horizonte que se ha hecho posible gracias a la esperanza recuperada con esa “extraordinaria” historia. Ese horizonte en el que el escritor ha de formar su propia familia, como final feliz para su historia.



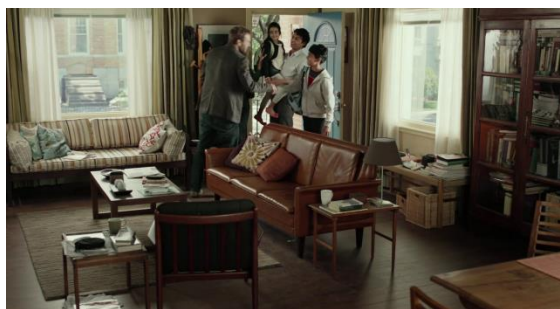
Escritor: "Mr. Patel's is an astounding story of courage and endurance unparalleled in the history of shipwrecks. Very few castaways can claim to have survived so long at sea and none in the company of an adult Bengal tiger."

Una vez que se queda solo, el escritor vuelve a abrir el informe. Sin embargo cuando el director sitúa el tiro de cámara para el informe, no lo hace como antes con una mirada subjetiva

del escritor. Ahora, en cambio, sitúa a la cámara junto a él, ya no es un plano subjetivo, el espectador que como cómplice, como testigo de una última lectura.

El escritor lee la valoración de los peritos. Aquellos que eran escépticos, igual que el escritor e igual que el espectador. En su valoración, los peritos nada dicen de los hechos objetivos, únicamente hacen referencia y ensalzan el relato de fantasía de Pi. Ellos, del mismo modo que el escritor, se han visto inspirados por el relato maravilloso de Pi a pesar de su labor fría y racional como peritos.

De este modo el escritor despeja sus últimas dudas con respecto a sus emociones por el relato y se siente identificado y reconocido. Los peritos también se emocionaron y prefirieron el relato de fantasía de Pi. Es un buen relato que emociona. Entonces el escritor sonríe entusiasmado.



Chico: Hi, Dad.

Pi: We have a guest. Let me introduce you.

Escritor: Hi.

Mujer: Hi. Nice to meet you.

Pi: Adita. Raví.



Comienzan los instantes finales de la película. Lee se olvida completamente de la narración propiamente argumental para realizar una suerte de collage con Pi y el tigre. Primero vemos a Pi joven *sumergido* visualmente en ese océano, que en el film es un océano de “*patrones sin sentido*” que describía en su momento de desolación después de la lección de su padre. Y, en ese océano, está sólo y triste.

Pero entonces se empieza a dibujar la figura del tigre por fundido y Pi empieza a sonreír.



El tigre, esa figura fundamental en la filmografía de Ang Lee como símbolo del potencial interior que permanece agazapado. Ese potencial que puede ser encauzado como en *Crouching Tiger, Hidden Dragon* o desatado brutalmente como en *Hulk*. Ese potencial que en *La vida de Pi* aparece como una lección del padre, una lección sobre la brutalidad de lo real encarnada en un tigre, gracias a la cual, Pi estuvo preparado para la afrontar brutalidad en el naufragio, y del mismo modo, obtuvo una imagen, un elemento simbólico en el que contener su propia brutalidad.

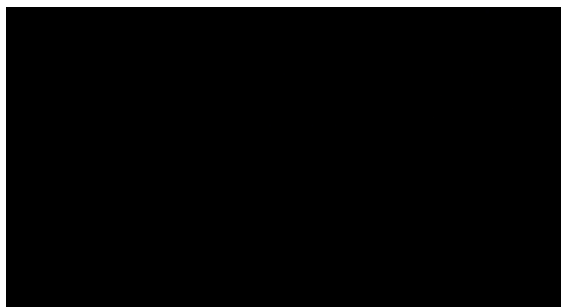
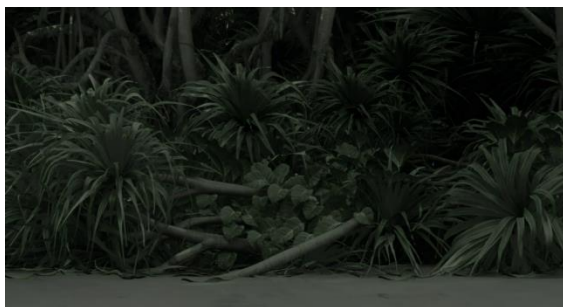
El tigre agazapado al que Ang Lee hace referencia en las tres películas citadas, tiene un nombre humano aquí Richard Parker y ejerce de contenedor de todo el potencial interior de Pi. El potencial destructor de la violencia y el canibalismo desatado y el potencial positivo para conseguir la supervivencia en circunstancias extremas. Y, sobre todo, es un receptáculo simbólico para todo ello, haciendo posible que, gracias a su figura, Pi mantenga la cordura y además sea capaz de configurar un relato simbólico capaz de darle esperanza aun después de lo vivido.

Por todo ello el tigre es una figura que llena de alegría al Pi que se tambalea en el océano. Una figura grande sólida que no se mueve a merced de ese océano sin sentido que es lo real y que por eso puede permanecer firme frente a él.



Luego, el océano sin sentido ha sido sobrevivido y por lo tanto desaparece. Estamos en la arena de la orilla de la tierra donde se encuentra la civilización, en la frontera entre el océano de los *"patrones sin sentido"* y las estructuras de la educación. Estructuras donde el tigre, ese potencial interior de brutalidad y supervivencia, no tiene cabida y sólo le queda sumergirse en la selva, a donde pertenece. No hay sitio para él entre los hombres civilizados.





Pero en cuanto el tigre se aleja le perdemos en la jungla. Y con él perdemos a ese potencial interior. Pero también perdemos el elemento central del relato de fantasía. Desaparece la fuerza del potencial interior y el sentido del relato maravilloso. Y cuando ambos nos abandonan el mundo empieza a deformarse, el espacio se contrae, pierde su profundidad, se nos viene encima. Y, a la vez, los colores se vuelven grises, pierden su tono alegre, su luminosidad y, finalmente, todo se vuelve negro.

V. Quinta parte: La donación simbólica en el cine de fantasía

El análisis textual nos ha permitido conocer en profundidad el modo en el que se pone en escena el acto de la donación de un relato en cada una de las tres películas pertenecientes al grupo A de análisis. Esta donación tiene lugar partiendo de un destinador/narrador que *enuncia* un relato al protagonista y dicho relato consigue fraguar como relato simbólico a la luz de la resolución de cada historia.

El análisis también nos ha mostrado cómo en este proceso de donación en la enunciación se encuentran las inquietudes y reflexiones personales de sus directores acerca de la naturaleza y el valor de los relatos de fantasía. El detallado recorrido que hemos realizado por dichas reflexiones, ofrece, en sí mismo, interesantes aportaciones sobre la fantasía y caminos a explorar en futuras investigaciones. Por el momento centraremos el resto del trabajo en profundizar en un aspecto concreto: la estructura en torno a la que se articula la puesta en escena del acto de donación del relato en este tipo de obras, con argumentos paralelos fantasía-realidad.

La estructura que vamos proponer ha sido formulada a partir de elementos, comunes a las tres películas, extraídos del análisis que ya hemos presentado. Para confirmar este planteamiento es necesario, por un lado, definir dicha estructura y someter a prueba su validez aplicándola a una muestra de textos más amplia y, por otro, ver qué aportaciones nos ofrece como herramienta para el estudio del género de la fantasía y lo fantástico. Esta parte de la tesis va destinada a presentar los resultados de ambas tareas.

1 La estructura de la donación simbólica en el cine de fantasía

Antes de describir las fases que estructuran la puesta en escena de la donación repasaremos cómo que sitúan a estas fases dentro del argumento lo que nos ayudarán a entender mejor su definición y determinadas reflexiones posteriores:

- En las películas que hemos analizado, la puesta en escena de la donación en la enunciación transcurre en el hilo argumental situado en la *realidad*, es decir, esta *realidad* es, en todos los casos, el escenario de la donación. Este escenario sitúa, entonces, el *acto* de la donación en un entorno que el espectador puede considerar como propio y, por lo tanto, facilita la identificación emocional con el protagonista.
- Esta identificación emocional es capital en la película si tenemos en cuenta que las fases de la estructura que proponemos tienen relación directa con la evolución de la experiencia emocional subjetiva del protagonista a lo largo del argumento del largometraje. Este hecho quizá pueda resultar sorprendente en una estructura de este tipo, pero ya hemos tenido ocasión cómo la experiencia subjetiva tanto del protagonista como del espectador puede jugar un parte importante en las consideraciones sobre la naturaleza de la fantasía³⁹⁵.

Pero además debemos recordar que, como puso de manifiesto González Requena en su estudio sobre la eficacia simbólica³⁹⁶, en todo acto de donación del relato, el destinatario tiene la posibilidad de que dicho relato pueda “... *sustentar -y configurar- su subjetividad.*”³⁹⁷ Es natural, entonces, que una estructura del acto de donación del relato gire en torno a la experiencia subjetiva de su protagonista.

³⁹⁵ Por ejemplo, la aproximaciones de Freud o de Todorov son buen prueba de ello

³⁹⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La eficacia simbólica”, en *Trama y fondo* nº26, Madrid 2009

³⁹⁷ *Ibíd.*, p. 24

- Según estas observaciones, el hilo argumental situado en el mundo de fantasía participa en el acto de la donación de un modo particular, puesto que el argumento maravilloso es (o guarda relación directa con) el relato donado, es decir, es el *objeto* de la donación inscrito *dentro* del acto de donación.

De este modo, en el hilo argumental de fantasía no encontraremos datos para analizar la estructura del acto de la donación, pero sí veremos cómo afecta a la *naturaleza* de la donación y al resultado de la misma.

1.1. Fases de la puesta en escena de la donación simbólica

La puesta en escena de la donación simbólica en las tres películas analizadas - grupo A- se estructura en cinco fases³⁹⁸ diferencias:

I. Angustia: El protagonista se encuentra en un estado -inicial- de angustia. La historia describe una situación de ruptura en la estructura social y/o familiar del protagonista.

En el caso de *Big Fish*, Will se encuentra angustiado por la falta de comunicación con su padre moribundo. En *El laberinto del fauno*, Ofelia se encuentra desamparada en un entorno militar, con una madre casi ausente y un padre tiránico y violento. En *La vida de Pi*, donde se desarrollan y anidan diferentes donaciones, sabemos de la angustia extrema de Pi en su periplo posterior al naufragio, pero también conocemos la angustia del escritor en su bloqueo creativo y en su búsqueda de Dios.

II. Acto de la Donación: El protagonista recibe la donación de un relato de un destinador-narrador, habitualmente el padre o una figura paterna. El relato recibido por el protagonista será decisivo para la resolución de la situación de angustia.

En *Big Fish*, Will ha recibido constantes relatos por parte de su padre a lo largo de toda su vida. En *El laberinto del fauno*, Ofelia ha recibido en donación una serie de cuentos de hadas por parte de su padre biológico -difunto- que no se muestra explícitamente en el argumento, pero que, como hemos visto en el análisis, está presente en la biografía de Ofelia y se pone en escena a través de los cuentos que Ofelia lleva consigo y la importancia que para ella tiene su padre

³⁹⁸ En la tercera parte hemos abordado los motivos de la elección del término *fase* para cada una de las etapas de la estructura propuesta.

biológico en su presentación a Mercedes y en el desenlace del film. En cuanto a *La vida de Pi*, Pi recibió de su madre los relatos mitológicos de los dioses hinduistas y, a su vez, dona su relato de fantasía al escritor.

III. Enfrentamiento: El héroe se resiste a dar valor y sentido al relato recibido en donación. Esta resistencia se manifiesta, generalmente, en forma de desconsideración hacia el valor del relato.

Will ha recibido gran número de relatos de Edward, su padre, a lo largo de toda su vida en *Big Fish*, pero para él carecen de todo valor para saber de la biografía de su padre. En *La vida de Pi*, el escritor no encuentra valor en la historia fantástica de Pi, e incluso se muestra escéptico hacia su veracidad, en tanto que para Pi no son suficientes los relatos míticos hinduistas y buscar otros textos una y otra vez. En *El laberinto del fauno*, este combate presenta una forma diferente, dado que Ofelia acepta el relato recibido. Su enfrentamiento se manifiesta en su oposición al desenlace propuesto por el fauno.

IV. Reconstrucción: El protagonista, una vez superada la resistencia al relato recibido, lo acepta como valioso. Pero para superar la angustia deberá, además de aceptarlo como valioso, asumirlo haciéndolo suyo y ser capaz, en un momento dado, de reconstruirlo.

En *La vida de Pi*, Pi construye un relato, que le permite mantenerse cuerdo, a partir las enseñanzas sobre el tigre de su padre, los mitos de los dioses animales del hinduismo y las circunstancias de su naufragio. En *Big Fish*, ante la petición de su padre moribundo Will compone una historia a partir de los relatos biográficos de su padre. En *El laberinto del fauno*, Ofelia imagina, en el momento de su muerte, el final feliz de su sacrificio.

V. La donación fructifica: la integración del relato de fantasía con los elementos reales realizada por el héroe en la fase de reconstrucción resulta exitosa. El relato recibido en donación y reconstruido después, termina fraguando, con lo que la donación se completa como simbólica y hace posible la superación de la angustia.

Tanto Ofelia en *El laberinto del fauno*, como Edward Bloom en *Big Fish*, mueren en el desenlace pero ambos lo hacen felices al encontrar sentido a su vida. En el caso de *Big Fish*, Will también supera su angustia al comprender el valor simbólico de los relatos de su padre a pesar de

la muerte de éste. En *La vida de Pi*, el relato fabulado de Pi ayudó al muchacho a mantener la cordura en el naufragio y ofrece un sentido para el escritor en su búsqueda de una historia y en su búsqueda de Dios.

1.2. La estructura de la donación simbólica en el cine de fantasía

Una vez definidas las fases que componen la estructura de la donación deducidas del análisis detenido de las tres películas que componen el grupo inicial de análisis -grupo A-, Es necesario demostrar su presencia -así como sus posibles variantes- en un grupo más amplio de películas de similares características - grupo B-. Para ello vamos a desarrollar la descripción de cada una de las fases en base a su plasmación en ambos grupos de análisis.

I. Angustia

El protagonista se encuentra en un estado -inicial- de angustia. La historia describe una situación de ruptura en la estructura social y/o familiar del protagonista.

Esta situación de angustia inicial provoca que el protagonista tenga un almacén simbólico débil que, a su vez, es sometido a prueba por un encuentro con lo real más hostil (abandono, violencia y/o muerte) debido a un entorno extremo: guerra, fascismo, depresión económica, naufragio o muerte próxima. Este encuentro con lo real de un protagonista con cierto grado de inestabilidad mental y emocional es lo que motiva y magnifica su angustia.

En esta fase es frecuente encontrar semejanzas con la función *I El alejamiento* identificada por Propp en su morfología del cuento que en la mayoría de los casos implica el alejamiento de una “...persona de la generación adulta”³⁹⁹. Estas semejanzas tienen que ver con la ausencia (temporal o permanente) de uno o ambos progenitores, por ejemplo, es la situación inicial de *Big Fish* con el protagonista viviendo alejado de sus padres, o el caso de alejamiento por *aislamiento* de Coraline en *Los mundos de Coraline*.

³⁹⁹ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit., p. 38.

Sin embargo, en las películas de fantasía analizadas, a diferencia de lo que ocurre en el cuento maravilloso, es muy frecuente que a esta situación de alejamiento se le sume un entorno de gran hostilidad como los ya mencionados. Los casos más frecuentes son la guerra -*El laberinto del fauno*, *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario*-; la miseria- *Bestias del sur salvaje*, *Un puente hacia Terabithia*-; la muerte -*Big Fish*, *La vida de Pi*, *La fuente de la vida* -; la enfermedad -*The Fall*. *El sueño de Alexandria*- o la locura -*Sucker Punch*-.

La angustia no siempre aparece como una fase temporal exclusiva del inicio del relato, como es el caso de la función de alejamiento de Propp en los cuentos maravillosos. En el caso de las películas que hemos analizado, son frecuentes los ejemplos en los que el estado de angustia comienza con el film y posteriormente recorre buena parte del metraje -*La fuente de la vida*, *Donde viven los monstruos*, *El laberinto del fauno*, *Big Fish*- o incluso queda oculta, de modo latente, para manifestarse con fuerza en secuencias avanzadas del film -*The fall*. *El sueño de Alexandria* o *Bestias del sur salvaje*-.

II. Acto de la Donación

El protagonista recibe la donación de un relato de un destinador-narrador, habitualmente el padre o una figura paterna. El relato recibido por el protagonista será decisivo para la resolución de la situación de angustia.

Como era el caso de la fase de angustia, el acto de la donación también puede encontrarse en la morfología de Propp⁴⁰⁰ como hemos visto en el primer bloque de esta tesis y, como señala Antonio Rodríguez Almodóvar, es “*la fase principal de los cuentos maravillosos*”⁴⁰¹. Recordemos una de las citas que ya hemos mencionado de Propp en su estudio sobre las raíces históricas del cuento:

⁴⁰⁰ Recogida en las funciones XII, XIII y XIV: prueba del donante, respuesta del héroe y recepción del objeto mágico. En PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, p. 50.

⁴⁰¹ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2004, pág 20.

Ya hemos aludido anteriormente al hecho de que la trama del cuento maravilloso contiene una desgracia [...] Esta desgracia debe ser superada y generalmente se consigue hacerlo mediante un medio mágico, que cae en manos del protagonista.⁴⁰²

Las semejanzas que nuestra estructura guarda con estos antecedentes es evidente y la podemos enunciar así: la angustia inicial debe ser superada y generalmente se consigue hacerlo mediante un relato -simbólico- que es donado al protagonista. Como vamos a tener ocasión de ver, esta fórmula está presente en todos los films analizados, de hecho, el propio desenlace de cada película dependerá de cómo se resuelva esta fórmula. Al igual que en el cuento popular, la estructura que estamos proponiendo muestra “... *el hecho constante, inalterable, de que dicho héroe o heroína jamás alcanzan su objetivo [...], si no es con la ayuda externa de ese objeto*”⁴⁰³.

En la formulación del acto de donación que acabamos de realizar, el relato donado es el *medio mágico* -según la denominación proppiana- para todas las películas analizadas hasta el momento -grupos A y B- y por lo tanto nos sitúa directamente en el segundo nivel de la donación (II) que identificábamos en la parte primera capítulo cinco, la donación en la enunciación.

El narrador está inscrito en el relato y se identifica con el destinador. Ya hemos señalado cómo esta donación en la enunciación reproduce aquello que ocurría en la narración ritual del mito o en la lectura de cuentos de un padre a su hijo y cómo guarda una estrecha relación con los ritos de iniciación.

En las películas analizadas encontramos varios ejemplos del acto de donación como rito de iniciación. El ejemplo más evidente es el aprendizaje que el protagonista de *La vida de Pi* recibe de su padre y de Mamaji, que resulta determinante para su supervivencia física y mental durante el naufragio.

También en *Big Fish* encontramos otro ejemplo paradigmático en cuanto al protagonismo del acto de la donación. El argumento de la película se vertebra entorno a la incomprensión que manifiesta el hijo, Will, acerca de los relatos que el padre le ha contado. Will supera la incomprensión cuando él acaba, a su vez, *donando* un relato a su padre moribundo, y en ese instante comienza a valorar la importancia y el sentido de donar un relato.

⁴⁰² PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit., p. 69.

⁴⁰³ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, pág 20.

Big Fish o *La vida de Pi* son los casos más evidentes, pero también hay otras películas en las que el acto de la donación del relato forma parte del nudo argumental como en *La fuente de la vida*, *The Fall*, *El sueño de Alexandria*, *Sucker Punch*, *Un puente hacia Terabithia*, *Descubriendo nunca jamás* e incluso en *Corazón de Tinta*.

El acto de la donación es la fase angular en esta estructura y, sin embargo, no siempre se aparece descrita explícitamente en el guion, en varios casos el acto de la donación queda omitido del argumento. Esta omisión la encontramos en aquellos casos en los que la situación de angustia se debe -por completo o en parte- a la ausencia o alejamiento familiar. En estos ejemplos el acto de la donación omitido se manifiesta por medio de una serie de elementos argumentales concretos que aluden a dicho acto. En algunos casos las referencias a dicho acto de donación omitido son muy evidentes como en *Bestias del sur salvaje* o *Donde viven los monstruos* donde el niño protagonista ve el globo terráqueo que su padre le dedicó y que termina definiendo el mundo imaginario de Max. En otros casos las referencias al acto de donación omitido forman parte de la puesta en escena y apenas son evidentes de modo consciente para el espectador - *El laberinto del fauno* o *Los mundos de Coraline* -.

III. Enfrentamiento

El héroe se resiste a dar valor y sentido a la donación recibida. Esta resistencia se manifiesta, generalmente, en forma de desconsideración hacia la donación recibida.

Esta es una fase para la que encontramos cierta equivalencia en algunos casos concretos de respuesta del héroe frente a la primera función del donante de - Propp⁴⁰⁴ - o en la respuesta a la llamada a la aventura de Campbell⁴⁰⁵. En los estudios de ambos autores esta respuesta negativa parece testimonial, sin embargo, en las películas analizadas de los grupo A y B es una fase que hemos encontrado en todos los casos y que, por lo tanto, calificamos características de los textos dotados de una dialéctica fantasía-realidad que hemos analizado⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit.

⁴⁰⁵ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Op. cit.

⁴⁰⁶ Situamos esta fase como propia de un periodo temporal *contemporáneo* y por lo tanto difuso. Es imposible precisar más este periodo temporal sin ampliar el ámbito de estudio que hemos establecido. Pero, por otro lado, es fácil encontrar ejemplos de películas que presentan esta misma fase en las postrimerías del siglo XX, como en *La historia interminable* (*Die unendliche Geschichte*, Wolfgang Petersen 1984) o *Hook* (*Hook*, Steven Spielberg 1991), motivo por el cual sabemos que su origen es anterior al siglo XXI aunque no estemos en condiciones de precisar cuándo.

Este enfrentamiento de los protagonistas frente al relato recibido en donación presenta diferentes formas dependiendo de si el protagonista es un niño o un adulto.

En el caso de los adultos esta resistencia se manifiesta como incredulidad a todo lo que no son los hechos objetivos y, por lo tanto, como negación de todo valor a un relato de fantasía como texto fundador. De nuevo es en *Big Fish* donde encontramos un ejemplo paradigmático de esta forma de enfrentamiento, otros ejemplos los podemos encontrar en *La vida de Pi*, *La fuente de la vida*, *The fall*, *El sueño de Alexandria* o *Encontrando nunca jamás*. Adicionalmente, este tipo de resistencia también se presenta en los casos en los que el niño (o adolescente) protagonista ya ha superado el pensamiento mágico, como es el caso de *Un puente hacia Terabithia*, *Corazón de tinta* o *Alicia en el país de las maravillas*.

En el resto de los casos, es decir, cuando el protagonista es un niño que aún se encuentra en la etapa del pensamiento mágico el enfrentamiento no se manifiesta como incredulidad hacia el relato recibido, sino como resistencia al contenido del relato cuando este no se adapta al sentido de la ley que cada niño atesora, es decir, el enfrentamiento se manifiesta en forma de sacrificio. Así, Alexandria quiere que el narrador salve de la muerte a los protagonistas del cuento en *The fall*, Ofelia se resiste al sacrificio que le pide el fauno en *El laberinto del fauno*, Hushpuppy se enfrenta con las bestias en *Bestias del sur salvaje* o Max quiere cambiar lo que ocurre en el reino de las bestias en *Donde viven los monstruos*.

Recopilando diríamos que los adultos se muestran reacios a aceptar el relato que les es donado por su propia naturaleza simbólica, mientras que los niños que aún se encuentra en la etapa del pensamiento mágico reciben el relato como verdadero, pero se resisten a ciertos elementos del mismo, que amenazan con desmoronar su mundo.

IV. Reconstrucción

El protagonista, una vez superada la resistencia al relato recibido, lo acepta como valioso. Pero para superar la angustia deberá además de aceptarlo como valioso, asumirlo haciéndolo suyo y ser capaz, en un momento dado, de reconstruirlo.

Esta reconstrucción integra y aúna la donación recibida con la situación real actual (angustiosa). En el momento decisivo de la reconstrucción el héroe está sólo y ha de ser él mismo quien reconstruya el relato.

Además de los ejemplos de las tres películas del grupo A, encontramos otros ejemplos claros, como en *Sucker Punch*, donde Babydoll y las muchachas recrean un relato de baile y batallas heroicas para sobrevivir a los abusos del manicomio y mantener sus esperanzas en la fuga. En *The fall. El sueño de Alexandria*, Roy Walker inventa el cuento para la niña sobre la marcha, y en el angustioso final entre ambos construyen un final para el cuento que les permite recuperar la esperanza. En *Un puente hacia Terabithia* ambos niños crean un mundo totalmente imaginario en el que Jess integra al caballero negro como imagen de su padre una vez muerta Leslie. En *La fuente de la vida*, Tomas tiene que terminar de escribir el relato que Izzi deja inacabado. En *Corazón de tinta*, Meggie trasciende su capacidad como lectora para escribir el final de la novela que les permite ganar la partida al antagonista, Capricornio.

Todos estos ejemplos son suficientes para demostrar la presencia de cierta *reconstrucción* de una historia de fantasía por parte del protagonista. Como excepción sólo hemos encontrado dos casos *Bestias del sur salvaje* o *Los mundo de Coraline* en las que esta reconstrucción no se produce de un modo explícito, aunque en ambos largometrajes las niñas protagonistas son las desencadenantes de la aparición del mundo de fantasía.

V. *La donación fructifica*

La integración del relato de fantasía con los elementos reales realizada por el héroe en la fase de reconstrucción resulta exitosa, con lo que el relato recibido en donación y reconstruido después, termina fraguando, entonces la donación se completa como simbólica y hace posible la superación de la angustia.

En base a esta descripción es posible considerar esta fase como similar a las función XIX *Reparación*, en la que la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada⁴⁰⁷. Y, más concretamente, entre las dos opciones de reparación identificadas por Propp, la *carencia colmada*

⁴⁰⁷ PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit., p. 62.

es la que presenta mayores similitudes con la donación fructificada que hemos encontrado en las películas analizadas. Al fin y al cabo, lo que la donación exitosa consigue es fraguar un relato simbólico para el protagonista y, por lo tanto, ofrecerle una promesa, un horizonte de esperanza para su vida y sus acciones colmando su vacío de sentido.

Pero encontramos una diferencia fundamental entre la *Reparación* de los cuentos maravillosos y nuestra *donación que fructifica*. En los cuentos toda desgracia es superada y el héroe se casa con la princesa en un mundo feliz. En cambio, en los films que estamos analizando, la situación de tensión extrema en el entorno del protagonista no varía, sin embargo, el héroe encuentra un nuevo sentido a sus acciones y a los acontecimientos superando así su angustia, haciéndole sentir dichoso. La donación simbólica no cambia los hechos de lo real, pero sí la experiencia subjetiva que el protagonista tiene de esos hechos.

Ya hemos mencionado los ejemplos de *El laberinto del fauno* o *Big Fish*, en los que la muerte del protagonista, que en muchos largometrajes supondría un final *infeliz*, es dichosa gracias la donación fraguada como simbólica. En *La fuente de la vida*, Izzi también muere feliz y es Tomas quien finalmente puede aceptar el ciclo de la vida. En *Sucker Punch* mueren tres de las muchachas y la protagonista es lobotomizada injustamente, pero logra dar un sentido a su encierro, encontrar su “*motivo para vivir*” además que conseguir que escape su compañera Sweet Pea.

Algo similar sucede en los casos en los que el protagonista no muere. En ellos la situación externa causante de la angustia tampoco se resuelve pero, nuevamente, gracias al relato recibido y reconstruido, los protagonistas sí superan la angustia y obtienen un horizonte de esperanza como en *Bestias del sur salvaje*, donde Hushpuppy acepta su participación en el engranaje de la humanidad y espera el futuro contenta a pesar de seguir viviendo en la miseria y haber muerto su padre. En *Donde viven los monstruos*, Max vuelve a su casa y el ambiente familiar seguirá siendo inmutable pero él ya está contento con su situación.

Sólo en dos casos: *Los mundo de Coraline* y *Corazón de Tinta*, los más cercanos a los cuentos de hadas, además de la superación de la angustia por parte de las protagonistas, se produce un cambio en su entorno hacia un entorno feliz. En el resto de los ejemplos, insistimos una vez más, la situación de los protagonistas no cambia, lo que cambia al fructificar la donación es la experiencia subjetiva que tienen de ese entorno tan hostil.

1.3. Cuadro resumen de las fases de la puesta en escena de la donación simbólica en los grupos de análisis A y B

	Título en castellano	Origen histórico	Protagonista	Pensamiento Mágico	Enfrentamiento	Modificación del entorno	Desenlace
Grupo A	Big Fish	XXI	Adulto	-	Incredulidad	no	Simbólico
	El laberinto del fauno	XXI	Niño	si	sacrificio	no	Simbólico
	La vida de Pi	XXI	Adulto	-	Incredulidad	no	Simbólico
Grupo B	Corazón de tinta	XX	Adolescente	no	sacrificio	si	Simbólico
	Bestias del sur salvaje	XXI	Niño	si	sacrificio	no	Simbólico
	Las crónicas de Narnia	XX	Niño	si	sacrificio	no	Simbólico
	Descubriendo nunca jamás	XX	Adulto	-	Incredulidad	no	Simbólico
	Donde viven los monstruos	XX	Niño	si	sacrificio	no	Simbólico
	Los mundos de coraline	XXI	Niño	si	sacrificio	si	Simbólico
	The fall. El sueño de alexandria	XXI	Adulto	-	Incredulidad	no	Simbólico
	La fuente de la vida	XXI	Adulto	-	Incredulidad	no	Simbólico
	Un puente hacia Terabithia	XX	Niño	no	Incredulidad	no	Simbólico
	Sucker punch	XXI	Adolescente	no	Incredulidad	?	Simbólico
	La máscara de cristal	XXI	Adolescente	si	sacrificio	no	Simbólico
	Zhatura, una aventura espacial	XXI	Niño	si	sacrificio	no	Simbólico
	Alicia en el país de las maravillas	XXI	Adulto	-	Incredulidad	no	Simbólico
	Oz, un mundo de fantasía	XXI	Adulto	-	sacrificio	no	Simbólico

Leyenda:

Origen histórico: momento de la creación del argumento original.

Protagonista: edad del protagonista principal reflejado como etapa vital.

Pensamiento mágico: si el protagonista es niño o adolescente ¿participa todavía de un pensamiento mágico?

Enfrentamiento: tipo de enfrentamiento que el protagonista ofrece al relato de fantasía⁴⁰⁸.

Modificación del entorno: las acciones del protagonista ¿modifican el entorno de angustia en el que se encuentra?

Desenlace: ¿Fructifica la donación como simbólica?

⁴⁰⁸ Para mayor comprensión de este punto, ver el apartado 2.1 de esta misma parte.

2 Aportaciones a partir de la estructura de la donación

Una vez definida y demostrada la presencia de una estructura común en la puesta en escena de la donación simbólica en las películas de fantasía de los grupos A y B, podemos seguir adelante con el trabajo de investigación realizado.

Creemos que la estructura que hemos identificado puede ser un punto de partida interesante para investigaciones futuras que profundicen en cada una de sus fases y traten de delimitar con mayor precisión las características generales de los largometrajes que presentan la donación simbólica.

En cambio, el camino por el que hemos optado para el resto de la investigación no trata de profundizar en la definición de la estructura identificada, sino que se ocupa de sacar provecho del potencial que la estructura de la donación tiene como herramienta para el análisis de otros relatos fantásticos y de fantasía y, por lo tanto, como herramienta para profundizar en el estudio de ambos géneros.

2.1. La donación simbólica en el cine de fantasía del siglo XXI

El estudio que hemos realizado sitúa la donación simbólica en el núcleo mismo de las películas de fantasía analizadas y, por lo tanto, pone de manifiesto las similitudes estructurales que el cine de fantasía actual tiene con otro tipo de textos, como los mitos y los cuentos de hadas, que se articulan también sobre una estructura de la donación. Si bien no estamos en condiciones de asignar al cine de fantasía las mismas cualidades fundadoras que los mitos y los cuentos tienen para niños y adultos, si podemos afirmar que, dadas las semejanzas, suponen una suerte de ensayo o remedo de texto fundador. De hecho, algunas películas de fantasía de gran repercusión,

como la trilogía de *La guerra de las galaxias*⁴⁰⁹ han devenido en textos fundadores al mismo nivel que los mitos para cierto tipo de público⁴¹⁰. Precisamente, las películas que hemos analizado reflexionan en su argumento sobre la posibilidad de que un relato de fantasía sea verdaderamente un relato fundador para un protagonista que vive en un mundo realista. Y la estructura de la donación que hemos identificado es el armazón sobre el que dicha posibilidad se articula. Ahora bien ¿De qué naturaleza es esta donación simbólica?

La arquitectura de doble hilo argumental realidad-fantasía de nuestra películas donde se tematiza la donación en la enunciación (II), propone, también, una especulación sobre la posibilidad de que los relatos de fantasía puedan llegar a ser relatos fundadores para el hombre occidental actual.

En lo que sigue trataremos de desgranar fase por fase cómo se pone en escena la donación del relato y, esa misma mediada, la relación del hombre contemporáneo con los relatos de fantasía. Nótese, antes de comenzar, cómo nos referimos una y otra vez al hombre actual, esto es debido a que, como veremos, muchos de los aspectos que hemos encontrado en las películas analizadas son exclusivos de los textos actuales.

La angustia y la evasión

Todas las películas analizadas comienzan con una realidad trágica y angustiosa. Ya hemos tenido ocasión de señalar que es una característica compartida con los cuentos maravillosos. La pregunta sería ¿Por qué es necesario que este tipo de textos comiencen en una situación de angustia? En su estudio sobre los cuentos de hadas, Bruno Bettelheim ofrece una respuesta:

⁴⁰⁹ Quizá pueda resultar sorprendente la calificación de *La guerra de las galaxias* como película de fantasía y no como película de ciencia-ficción. Sin embargo, su estructura tiene más que ver con la del cuento maravilloso que con la naturaleza especulativa de las películas de ciencia-ficción.

⁴¹⁰ En Inglaterra, por ejemplo en el censo de 2011 un total de 176.632 personas respondieron como *Jedi knight* en el apartado de religión (<http://www.ons.gov.uk/ons/about-ons/business-transparency/freedom-of-information/what-can-i-request/previous-foi-requests/population/religion-classification---jedi/index.html>). Si bien por un lado una buena parte de las respuestas se deben a un ánimo de mofa, sí que hay grupos de personas que se declaran seguidores de la religión *jedi*, que incluso ha sido estudiado desde el punto de vista antropológico, ver KAPPELL, Matthew Wilhelm and LAWRENCE, John Shelton, editores, *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, and Critics*, Peter Lang Publishers, New York, 2006

Las historias “seguras” no mencionan ni la muerte ni el envejecimiento, límites de nuestra existencia, ni el deseo de la vida eterna. Mientras que, por el contrario, los cuentos de hadas enfrentan debidamente al niño con los conflictos humanos básicos.⁴¹¹

El comienzo de los cuentos ha de ser desgraciado para que el niño vea reflejado sus propios conflictos. Por ello, la desgracia es, normalmente, un alejamiento familiar, puesto que es la plasmación del mayor miedo de un niño: la pérdida de la familia.

En los grupos de estudio A y B, el alejamiento familiar -alejamiento, aislamiento o muerte- está presente en casi todos los casos. Pero, además, el entorno externo al núcleo familiar es, con frecuencia, sumamente caótico, desgarrado. De este modo no sólo se presenta el conflicto familiar primario, sino que también se muestra un mundo que está desgarrado por la guerra o la miseria extrema. La civilización está descompuesta y facilita una intensa imagen de lo real cuando el armazón de la sociedad se resquebraja.

Si recordamos los niveles de la donación que hemos obtenido a partir del trabajo de González Requena, considerando la situación inicial necesaria en cada caso, tenemos que:

- **En la destinación (Ia):** la palabra del destinador crea un mandato y una prohibición para el héroe de modo que si lleva a cabo la tarea encargada es merecedor de colmar su carencia obteniendo el objeto de deseo. Para que esta dimensión de la donación pueda desarrollarse es necesario que el relato comience presentando el eje de la carencia y el objeto de deseo del protagonista.
- **En los objetos (Ib):** El objeto mágico ayuda en la lucha contra el agresor y de este modo el héroe repara la desgracia (recupera su familia o funda una nueva). Para que se desarrolle esta dimensión se necesita que el relato se inicie presentando la desgracia del protagonista.
- **En la donación en la enunciación (II):** la narración de destinador ofrecer una promesa de sentido para las acciones del protagonista. Para que pueda desplegarse esta nivel de la donación, el relato ha de comenzar en una situación donde no existe un sentido para el protagonista y sus acciones no obtienen resultados tangibles.

⁴¹¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Op. cit., p. 14.

Así pues el entorno adecuado para que el segundo nivel de la donación puesto en escena en las películas seleccionadas, pueda mostrarse como reparador ha de ser un entorno en el que el protagonista dude del sentido de su existencia y, sin duda, el entorno sin sentido por antonomasia es el propio caos de lo real -o al menos todo lo cerca de lo real que se puede estar en un relato-, es decir, en un lugar donde el orden social y el orden de la ley se han desmoronado.

Llegados a este punto, se hace palpable una de las contradicciones habituales a cerca de la fantasía: la consideración general de que se trata de un género de evasión. Esta acepción se debe a la frecuente ambientación de los textos de fantasía en mundo diferente al nuestro en el que, aparentemente, nos alejamos de las dificultades cotidianas y nos sumergimos en un relato de aventura, de buenos y malos con final feliz. Estos calificativos definen el género en parte, pero no tienen en cuenta los niveles en los que se desarrolla el núcleo temático de los textos, aquellos en los que es posible abordar los “*conflictos humanos básicos*” mencionados por Bettelheim.

Si al inicio de los textos nos encontramos en escenarios de desgracia, carencia o caos, los protagonistas -siempre humanos- están haciendo frente a algún tipo de conflicto que finalmente se desarrollará satisfactoriamente. Estos escenarios contienen una situación inicial problemática para el héroe, pero también son escenarios alejados de la realidad y por ello están justificados los calificativos de “evasión”, aunque de hecho se trata de una evasión necesaria, veamos cómo:

Esta deliberada vaguedad de los principios de los cuentos de hadas simboliza el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana. Viejos castillos, oscuras cuevas, habitaciones cerradas en las que está prohibida la entrada, bosques impenetrables, sugieren que algo oculto nos va a ser revelado[...] Los lugares más extraños, remotos, distantes, de los que nos habla el cuento, sugieren un viaje hacia el interior de nuestra mente, hacia los reinos de la inconsciencia y el inconsciente.⁴¹²

El *viaje* de los cuentos hacia otro lugar, es por tanto necesario para situar el conflicto donde ser presentado.

Y así había de suceder, después de todo, porque ese cine [clásico de Hollywood] no pretendía coincidir con lo que su espectador identificaba como una representación *realista* de su entorno cotidiano, sino, precisamente, todo lo contrario: porque se le ofrecía como un

⁴¹² BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, pp. 69-70.

universo estilizado, idóneo para la articulación simbólica de los contenidos psíquicos que lo habitaban.⁴¹³

Los textos de fantasía proponen una evasión, un viaje a otro lugar que no coincide con una representación realista del entorno, porque allí es donde se sitúa adecuadamente el conflicto que abordan.

En el caso de las películas objeto de estudio, esta evasión y entorno inicial se muestran de una forma muy particular. El protagonista vive en la *realidad* cotidiana (aunque estilizada) y la evasión se produce solamente en una parte del relato, en el hilo argumental de fantasía. El tránsito entre un hilo argumental y el otro, recoge, implícita o explícitamente, ese viaje entre el mundo de fantasía y la realidad cotidiana del protagonista: entre la angustia y la evasión.

Estos viajes entre el territorio de la angustia y el territorio de la evasión son un escenario ideal para que se puede poner en escena la donación en el nivel de la enunciación.

Adultos en busca de sentido

Hemos situado la donación simbólica en los textos estudiados, como aquella gracias a la cual el héroe obtiene una promesa de sentido para sus actos, es decir, el protagonista podrá anclar *las experiencias con las que lo real le sorprende y, así, sustentar -y configurar- su subjetividad*. Y decíamos, también, que este tipo de donación sólo puede darse de forma *explícita* en textos con narraciones anidadas.

Por otro lado, en las películas de fantasía analizadas, a diferencia de los cuentos de hadas en los que los protagonistas son casi siempre niños o adolescentes, la mayoría de los protagonistas son adultos (*Descubriendo nunca jamás, Big Fish, La vida de Pi, La fuente de la vida, The Fall. El sueño de Alexandria, Sucker Punch, Alicia en el país de las maravillas u Oz, un mundo de fantasía*).

Estos protagonistas, en su condición de adultos, ya se han enfrentado, con mayor o menor fortuna, a los *conflictos humanos básicos*. Sin embargo, todos ellos son protagonistas de unos textos en los necesitan obtener un sentido a sus acciones. Parece natural, que Ofelia en *El laberinto del fauno*, sola y en un mundo fascista, o Hushpuppy en *Bestias del sur salvaje*, rodeada

⁴¹³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 484.

de miseria extrema, necesiten una promesa, un horizonte de sentido para sus vidas. Pero resulta significativo que, en la mayoría de los largometrajes, sea un adulto quien está necesitado de promesas para sustentar su subjetividad.

Esta característica encuentra su explicación al considerar el contexto histórico en el que estos textos han sido creados. Contexto que anticipábamos en la siguiente cita de González Requena:

Pues, a partir de cierto momento, el orden del discurso científico, como discurso de la objetividad que sus signos configuran, desprendido de toda dimensión simbólica, hubo de autonomizarse totalmente del ámbito de la subjetividad. Y, así, terminó de vaciarse de todo ideal de toda utopía, de todo horizonte mítico.⁴¹⁴

Si compartimos esta descripción de la condición social en el occidente actual, es fácil entender porque tantas películas actuales sitúan el conflicto entorno a adultos que tienen una carencia de sentido, pues este sería uno de los síntomas relevantes del contexto histórico contemporáneo.

En este punto, resultaría pertinente la realización de un análisis de delimitara con mayor precisión el periodo histórico en el que los textos de fantasía presentan a adultos participando de este tipo de conflicto. Sin embargo, una investigación así excede el alcance de esta tesis. Por el momento deberemos conformarnos con extraer información a partir del objeto de estudio que hemos escogido. A este respecto, hemos encontrado dos datos de cierta relevancia.

En primer lugar, consideramos relevante el momento en el que los textos han sido creados. Todas las películas que hemos analizado han sido realizadas en el siglo XXI, sin embargo, algunas de ellas están basadas en obras creadas el siglo pasado, como es el caso de *Corazón de tinta*, *Las crónicas de Narnia*, *Un puente hacia Terabithia* o *Donde viven los monstruos*, y curiosamente las cuatro tiene protagonistas infantiles. Pero todas las películas de ambos grupos de análisis que presentan a un protagonista adulto no sólo han sido realizadas en el siglo XXI, sino que la historia (novela o guion) en la que se basan también ha sido escrita en este siglo. No podemos extraer más conclusiones de este dato, por el momento, nos conformamos con indicar cierta tendencia a la que habrá que prestar atención en investigaciones futuras.

⁴¹⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Op. cit., p.110.

En segundo lugar, hemos encontrado dos películas que, cumplen los criterios de selección de esta tesis y son ejemplos que apoyan la hipótesis de que las obras de fantasía que presentan a adultos necesitados de relatos simbólicos son típicas del siglo XXI. Se trata de dos versiones de grandes clásicos de la fantasía: *Alicia en el país de las maravillas* y *El mago de Oz*. Ambas han sido versionadas en los últimos años: *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland* Tim Burton) en 2010 y de *Oz, un mundo de fantasía* (*Oz the Great and Powerful* Sam Raimi) en 2013. Ambas son películas con presupuestos de superproducción y directores de gran reputación. El dato de mayor relevancia en este momento es que, en ambas adaptaciones, los protagonistas infantiles de las versiones originales, han sido substituidos por protagonistas adultos necesitados de dar un sentido a sus vidas (necesidad que no encontramos en los largometrajes originales). Desde luego es una coincidencia que hemos de considerar en este estudio. Pues si prestamos atención a otras películas de reciente producción fuera de nuestros grupos de análisis que versionan cuentos clásicos, encontramos que en muchas de ellas el protagonista infantil del cuento ha sido substituido por un adulto, como por ejemplo: *Blancanieves* (Pablo Berger 2012), *Blancanieves (Mirror, Mirror)* Tarsem Singh 2012), *Blancanieves y la leyenda del cazador* (*Snow White and the Huntsman*, Rupert Sanders 2012), *Jack el cazador de gigantes* (*Jack The Giant Slayer*, Bryan Singer 2013) o *Hansel y Gretel: Cazadores de brujas* (*Hansel & Gretel: Witch Hunters*, Tommy Wirkola 2013).

Sumando todos estos ejemplos, estamos en condiciones de poder afirmar que la presencia de adultos como protagonistas de las películas de fantasía es una tendencia clara en el cine de fantasía contemporáneo.

Incredulidad y sacrificio

Si estos adultos protagonistas de nuestras películas son, como parece, fruto y reflejo del hombre de un siglo XXI *desprendido de toda dimensión simbólica*, deben, por coherencia en la construcción de cada personaje, presentar resistencia a todo relato de fantasía por considerarlo poco verosímil. Will en *Big Fish* se sabe de memoria todos los relatos de fantasía que Edward, su padre, narra acerca de su biografía. Sin embargo no son suficientes para que puedan entender su biografía y entender su legado:

“-Papá, no tengo ni idea de quién eres, porque nunca me has contando ni un solo hecho.
- Te he contado miles de hechos Will. Eso es lo que hago, ¡cuento historias!

-Cuentas... mentiras, papá. Cuentas mentiras divertidas"

Will se resiste a dar valor, a creer, nada que no contenga hechos objetivos. Como hombre occidental del siglo XXI se encuentra atrapado *"en la lógica de la objetividad"*⁴¹⁵ cree que sólo *"posee valor lo que el mercado mismo objetiva y valoriza"*⁴¹⁶ y, por lo tanto, se dibuja como un hombre de *"conciencia banalizada"*⁴¹⁷ para el que el relato maravilloso es sólo *"...una diversión o una evasión"*⁴¹⁸, sin posibilidad de ofrecer un valor simbólico.

Según este razonamiento resulta congruente que los adultos de las obras analizadas no encuentren valor o verdad en los relatos que reciben en donación. No se trata de un enfrentamiento activo, sólo participan de un pensamiento en el que lo inverosímil no puede ser valioso en modo alguno. Estos adultos no se resisten a los relatos simbólicos, simplemente los desdeñan.

Los desdeñan porque lo contrario supondría poner en duda su propia visión del mundo, porque dar valor a relatos que no contienen hechos objetivos no tiene cabida en el pensamiento científico y racional. Diríamos que estos adultos manifiestan una *necesidad* de objetividad que se traduce en incredulidad y rechazo a los relatos de fantasía y, a nuestro entender, constituyen un reflejo en la ficción del pensamiento reinante en los adultos occidentales del siglo XXI.

Pero a pesar de estar, supuestamente, amparados por la ciencia y la razón, todos estos adultos protagonistas están embarcados en una búsqueda de un saber que no tienen: en *Big Fish*, Will quiere conocer la historia de su padre; en *La vida de Pi*, el escritor está buscando una historia que le acerque a Dios; en *Alicia en el país de las maravillas*, Alicia busca el valor necesario para rechazar su boda; en *The fall*, Roy busca un sentido a su invalidez y en *La fuente de la vida*, Tom Creo es un científico que busca una cura para la muerte. Las explicaciones científicas sobre el funcionamiento del mundo y sus fenómenos son capaces de tranquilizar a su mente racional, sin embargo, la ciencia no es capaz de dar respuestas a las preguntas que angustia a cada uno de ellos.

Pero todos estos personajes adultos se ven enfrentados a un encuentro extremo con lo real: o bien la muerte (*Big Fish*, *The fall*, *La fuente de la vida*, *Descubriendo nunca jamás*, *Un puente hacia Terabithia*) o la violencia extrema (*La vida de Pi*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Oz*, un

⁴¹⁵ *Ibíd.*, p.117

⁴¹⁶ *Ibíd.*

⁴¹⁷ ELIADE, Mircea Mito y realidad, *Op. cit.*, p. 95.

⁴¹⁸ *Ibíd.*

mundo de fantasía). En ese instante es cuando finalmente son conscientes de las limitaciones de su pensamiento racional, quedando cada uno de ellos “*amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido*”⁴¹⁹: el de lo real. Pero en el momento decisivo, retoma y asumen un relato que les fue dado y en él encuentran aquello que en realidad estaban buscando, la promesa de sentido que les permite seguir adelante. Y, al encontrar lo que buscaban, son capaces de recuperar el aprecio al valor de lo simbólico. Cuando lo simbólico opera su particular eficacia, es cuando la resistencia desaparece y la angustia es superada.

Este enfrentamiento con los relatos de fantasía lo encontramos cuando los protagonistas son adultos o adolescentes que han superado el pensamiento mágico (*Un puente hacia Terabithia*, *Sucker Punch* o *Corazón de tinta*). Pero ¿qué ocurre cuando el protagonista es un niño o adolescente que aún participa del pensamiento mágico? Al definir la fase del enfrentamiento decíamos que en estos casos el protagonista ofrece unas “*resistencia al contenido del relato cuando este no se adapta al sentido de la ley que cada niño atesora*”⁴²⁰ pero es necesario profundizar en este tipo de enfrentamiento.

En primer lugar es necesario precisar su ámbito. En el caso de los adultos la incredulidad es hacia todo el relato de fantasía, a la propia posibilidad de existencia y valía. En los jóvenes con pensamiento mágico no hay un enfrentamiento a la existencia de un relato de fantasía, pero sí frente ciertos elementos de dicho relato que el niño se niega a aceptar. El niño se niega a aceptar, se resiste a esos elementos porque no se adaptan al orden que ellos desean. Así formulado, y tratándose de niños, se podría interpretar que es un deseo caprichoso, como el que supone la caída en desgracia de Pinocho, Hansel y Gretel o La bella durmiente. Sin embargo, el deseo de los niños de nuestras películas es el que desencadena el final feliz del relato de fantasía y por lo tanto el final feliz de la película. La diferencia estriba en que los niños de las películas analizadas renuncian a su deseo caprichoso (Ofelia en *El laberinto del fauno* está dispuesta a no ser princesa, Max en *Donde viven los monstruos* renuncia a ser rey, Walter en *Zathura: una aventura espacial* ya no quiere librarse de su hermano, Helena en *La máscara de cristal* no quiere deshacerse de su madre, Hushpuppy en *Bestias del salvaje sur* deja atrás su caprichos) por un deseo “*simbólicamente mediado*”⁴²¹ en el que prima la ley por encima del capricho personal, es decir los niños de estas películas están dispuestos al sacrificio (Ofelia muere para no sacrificar a su

⁴¹⁹ ROAS, David *Teorías de lo fantástico*, Op. cit., p.21.

⁴²⁰ Ver el apartado “La estructura de la donación” en el capítulo 1 de esta misma parte

⁴²¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 555

hermano, Max asume la responsabilidad de su mandato caprichoso, Walter renuncia a su deseo a cambio de recuperar a su hermano, Hushpuppy se juega la vida para parar a las bestias y Helena asume sus tareas en ayuda de sus padre).

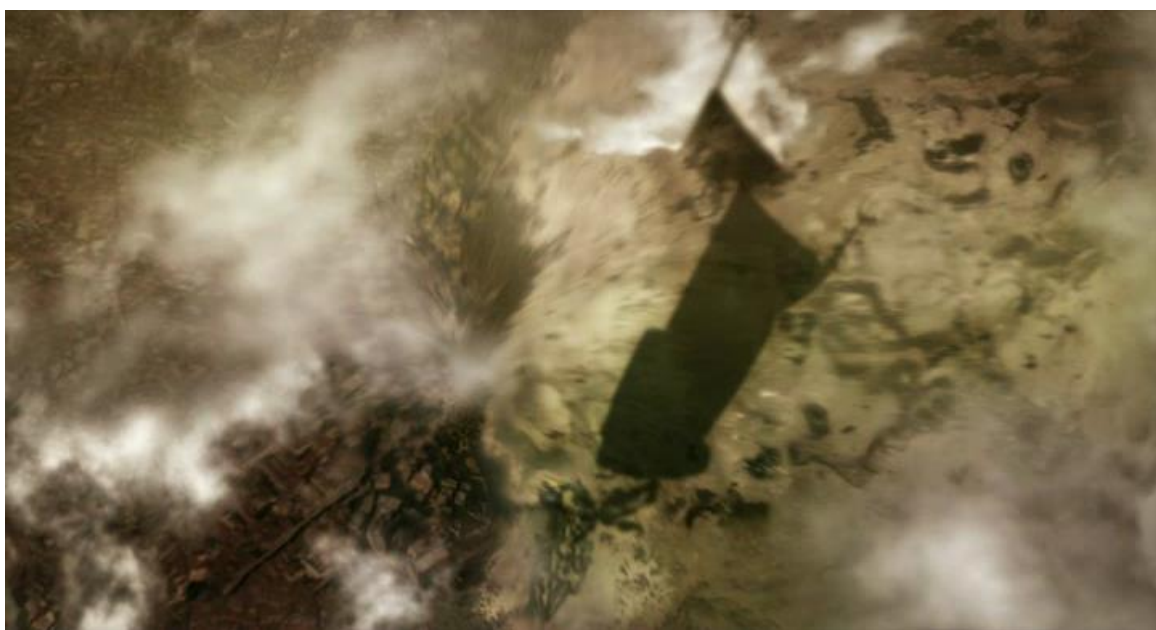
En muchos aspectos este es precisamente el tránsito de iniciación que recogen los cuentos maravillosos, por ejemplo, tanto Pinocho como Gretel pasan del deseo caprichoso a exponerse a la muerte para salvar a Gepetto y Hansel, respectivamente. La diferencia, entre los cuentos de hadas y las películas de nuestro estudio, estriba en *qué* es lo que se salva en cada caso gracias al sacrificio. En el caso de los cuentos de hadas se salva al propio protagonista, quien al superar la prueba evita su desaparición o muerte. Sin embargo, en los largometrajes que estamos analizando hay mucho más en juego que la salvación del protagonistas, lo que está en juego es evitar que el caos o la locura se adueñe del mundo fantástico. Veamos algunos ejemplos:



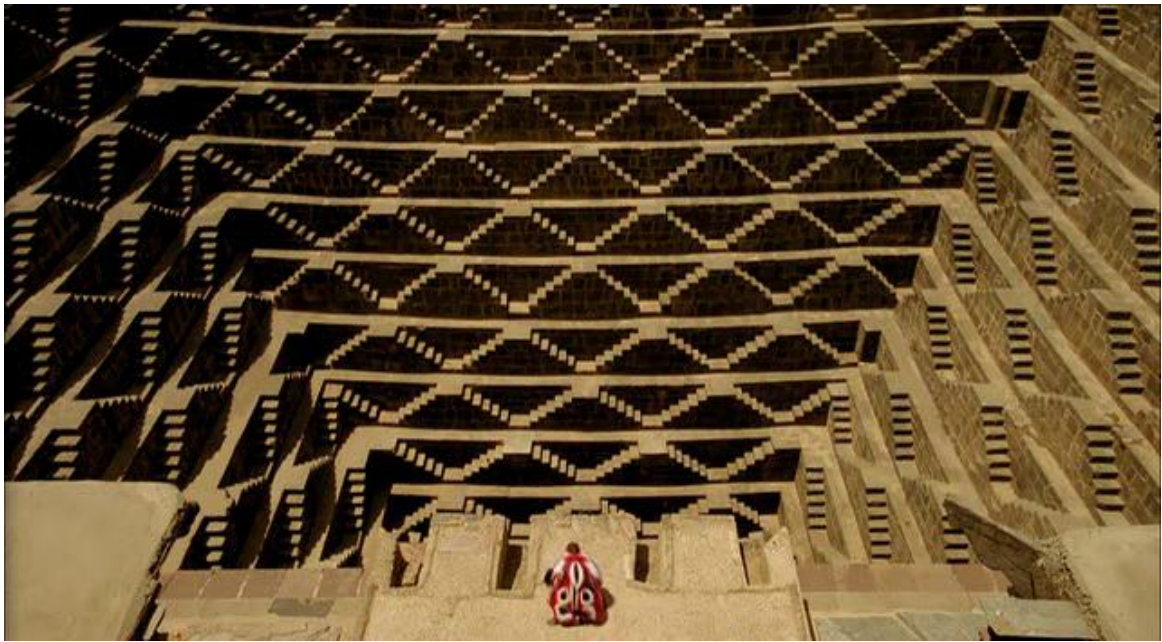
en *Donde viven los monstruos* Max lucha por evitar el caos en la isla de los monstruos;



en *Bestias del salvaje sur* Hushpuppy se enfrenta a las bestias que venían a destruirlo todo;



en *La máscara de cristal* Helena elude la destrucción del mundo imaginario;



Alexandria en *The fall* llora e implora para evitar la destrucción de todos los héroes;



en *El laberinto del fauno* con su sacrificio Ofelia evita un final en el pozo en espiral del fauno;



Coraline evita que el mundo alternativo se desintegre en el abismo geométrico de la tela de araña;



y en *Zathura: una aventura espacial* Danny evita que todo se abisme en el agujero negro.

Si comparamos estos ejemplos con las *tareas difíciles* de la función XXV de Propp⁴²², vemos enseguida la diferencia del reto. Tomemos, por ejemplos, las tareas difíciles de mayor presencia

⁴²² PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Op. cit., p. 69

según Propp: prueba de comer y beber, pruebas de elección, besar a la novia, traer un traje de novia, una anillo o zapatillas, fabricar un objeto o recoger objetos. Todos estos ejemplos tratan de tareas de cualificación del héroe que no se enfrenta más que a su propio fracaso y al de su tarea. Sin embargo nuestros protagonistas jóvenes de pensamiento mágico se enfrentan, en caso de fracasar, al triunfo del caos en todo su mundo conocido. No es que su tarea sea más complicada que la de los protagonistas de los cuentos de hadas, sino que es mayor la magnitud de las consecuencias.

Debemos añadir un matiz más, en el hilo argumental de fantasía de los largometrajes con niños protagonistas, el caos (abismo, locura, bestias...) está muy cerca de anegar todo el mundo maravilloso y, en ese instante, es el enfrentamiento obstinado de los protagonistas, su sacrificio, el que lo evita: Hushpuppy se enfrenta a las bestias y para su avance, Max se enfrenta a Carol en el momento preciso, Ofelia se niega a aceptar el sacrificio de su hermano, Caroline se enfrenta a la bruja-araña, Alexandria le pide a Roy que cambie el final de la historia, Helena busca obstinadamente una nueva ventana para salir al mundo real y Danny con un último grito de negación consigue evitar que todo acabe en el agujero negro. El enfrentamiento se manifiesta en forma de sacrificio de cada protagonista para evitar la desaparición de todo orden.

Adultos que se resisten a aceptar que un relato no objetivo -de fantasía- sirva para colmar de sentido cierto vacío. Niños que se sacrifican para evitar que el relato de fantasía se desmorone todo sentido y caiga en el vacío. Adultos que se resisten al sentido que lo simbólico puede introducir en su experiencia de lo real, niños que se resisten a que dicho sentido desaparezca desatando el caos de lo real. Podemos concluir que los relatos analizados ofrecen dos vertientes del mismo conflicto, en función de si sus protagonistas participan del pensamiento mágico o no (es decir, creen en que la fantasía forma parte de su mundo): jóvenes que se aferran a la promesa de sentido para no abismarse en lo real, adultos que necesitan una promesa para dar sentido a lo real. En ambos casos los protagonistas encontrarán o se aferrarán a la promesa de sentido que el relato de fantasía puede proporcionar.

La reconstrucción del relato

El triunfo del sentido frente al caos tendrá lugar cuando el protagonista, en el momento oportuno, retome el relato recibido en donación: la promesa de sentido, para reformularla poniéndola en escena (como si de un ritual se tratara) en un momento preciso de la realidad, introduciendo así un horizonte de sentido a la experiencia que tienen de lo real. Este grado de recreación lo podemos equiparar con los procesos psicológicos que los niños realizan al escuchar los cuentos de hadas de sus padres, y que Bruno Bettelheim formula de esta manera:

Puede adquirir esta comprensión, y con ella la capacidad de luchar, no a través de la comprensión racional de la naturaleza y contenidos de su inconsciente, sino ordenando de nuevo y fantaseando sobre los elementos significativos de la historia ⁴²³

Así, los protagonistas construyen un relato que a su vez forma parte del argumento del film. En este nivel, los personajes aparecen en la diégesis no sólo como narradores sino, también como *creadores* de la propia diégesis. De este modo los protagonistas se convertirían en una suerte de demiurgos de su propio universo. Este rol es, obviamente, imposible puesto que el creador del argumento es siempre el guionista. Pero el hecho de que, en un momento dado y a partir del acto de la donación, el protagonista sea capaz de superar la resistencia (en los adultos) o resistirse (jóvenes) a la desintegración, para terminar *recreando* su propio relato (y el propio argumento) muestra la magnitud del poder que adquieren los personajes una vez asumida la donación del relato de fantasía. En ese momento los protagonistas se convierten en personajes fundadores, desencadenando la irrupción en lo real de algo que antes no existía. Es decir, en una suerte de metalenguaje, se comportan, en sí mismos, como símbolos, ya que según la definición de González Requena, lo propio de los símbolos es fundar “... en el ámbito de lo real eso mismo que allí no existía hasta que su presencia hubo de desencadenarse: una entidad simbólica”⁴²⁴.

Los protagonistas aceptan y hacen suyo el relato recibido en el acto de donación, obtienen un sentido para su vida y una promesa que pueden vivir como verdadera⁴²⁵, que les hace capaces de emplear su palabra para modelar el mundo de fantasía y de este modo introducir también en su mundo real “algo que, antes de su irrupción, no existía”⁴²⁶. Bajo este análisis es más fácil entender la semejanza que hacíamos entre el medio mágico de los cuentos de hadas y el relato

⁴²³ BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Op. cit., p. 12.

⁴²⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La eficacia simbólica”, en *Trama y fondo* nº26, Op. cit., p. 27.

⁴²⁵ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Op. cit., p.119

⁴²⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La eficacia simbólica”, en *Trama y fondo* nº26, Op. cit., p. 27.

de fantasía en estos largometrajes, que resulta *mágico* porque es capaz de crear algo nuevo para el protagonista.

Así, esta reconstrucción del relato recibido es equivalente al uso del medio mágico que los protagonistas de los cuentos realizan en el momento decisivo.

A nuestro entender es necesario señalar que, más allá de la equivalencia que hacemos entre nuestro relato de fantasía y el medio mágico de los cuentos maravillosos, no hemos encontrado referencias teóricas a una fase de reconstrucción como esta en otro tipo de cuentos de hadas, largometrajes de fantasía o textos de similares características. El motivo es, probablemente, que esta reconstrucción del relato por parte del protagonista, sólo puede aparecer en argumentos que presentan varios hilos argumentales fantasía-realidad en paralelo o anidadas. En otro tipo de relatos no es factible que el protagonista pueda aparecer como *modelador* del propio argumento.

Un horizonte de sentido

Y llegamos al desenlace, donde, como ya hemos mencionado, el héroe no provoca cambios en su entorno, su mundo *realista*, el ambiente angustioso en extremo no varía. En el cuento maravilloso la tarea tiene como objeto cualificar al protagonista, demostrar que está a la altura para fundar su propia familia y conseguir a la princesa y, en la misma medida, se trata de una tarea que afecta al entorno (derrotar al agresor, encontrar o fabricar un objeto...). En cambio, en los textos analizados la donación *únicamente* ofrece un relato simbólico que el héroe ha de asumir. Su medio mágico es un relato de fantasía, o dicho de otro modo: su medio mágico es la narración de un relato portador de una promesa de sentido. Se trata de un objeto mágico que ha de ofrecer un horizonte de sentido para el héroe en el momento oportuno y, como tal, opera en el ámbito de la subjetividad del protagonista y no en el ámbito lo real. Este es el motivo por el cual, en el desenlace, la tarea llevada a cabo (la reconstrucción) no afecta de modo *tangible* sobre lo real o si lo hace es irrelevante argumentalmente. Este tipo de donación sólo tiene lugar a nivel de la experiencia vital que el protagonista tiene de los hechos que le rodean y, por lo tanto, el

desenlace sólo llegará cuando se resuelva su angustia frente al caos (muerte, violencia extrema) de lo real.

Ahora bien, insistimos ¿de qué modo se resuelve la angustia del protagonista? Hemos visto que en la quinta fase de nuestra estructura es cuando la donación fructifica y deviene simbólica. Gracias a esta fragua, aparece ese horizonte de sentido para el acontecer de lo real y configura una cadena causal sobre los hechos que afectan al protagonista. Además, en la mayoría de los ejemplos, el argumento de cada película potencia la tensión antes del desenlace, ese habitual recurso de guion en el que parece que todo está perdido instantes antes de la resolución feliz.

En nuestro caso ese *todo está perdido* se manifiesta como un momento en el que el caos de lo real se va a imponer al sentido propiamente humano. En algunos casos el caos se traduce en una moderada muestra de *inevitabilidad* propia de lo real: en *Big Fish* Edward está a punto morir sin que su hijo le entienda; en *Un puente hacia Terabithia* Jess se encuentra con una muerte que podría haber evitado. En otros casos el caos se traduce en un desmoronamiento del orden establecido (*Oz*, *Un mundo de fantasía* y *Alicia en el país de las maravillas*). Y en los casos más extremos, si el protagonista participa del pensamiento mágico corre el riesgo de abismarse en el caos sin sentido (como veíamos en los ejemplos del sacrificio hace un momento), en cambio, si el protagonista es adulto su cordura está a punto de sucumbir frente al caos y a descomponerse su propia humanidad (*La fuente de la vida*, *Sucker Punch* o *La vida de Pi*).

Desde luego, estos últimos casos, los más extremos, son los más frecuentes en número y los más reveladores. En ambas tipologías (protagonista adulto o protagonista niño) el riesgo es que si la donación no fructifica, se desencadene la destrucción de completa del mundo de fantasía ocasionando la desaparición del protagonista, bien de un modo material (los niños como partícipes del pensamiento mágico desaparecen por completo) o su identidad como sujetos (los adultos que no son *partícipes* del mundo mágico se abisman hacia la locura). Finalmente la donación fructifica, este *todo está perdido* queda subsanado. Pero hasta ese momento, lo que estaba en juego era la desintegración (física o mental) del protagonista. No está en juego su muerte, tan habitual en muchas de las películas de acción, aventuras o fantasía. Lo que está en juego es su desaparición completa (por ello creemos pertinente el término desintegración), si lo peor hubiera llegado a suceder el protagonista hubiera desaparecido para siempre, abismado en la nada, como si nunca hubiera existido.

De este modo, las películas que hemos analizados definen un recorrido por un nivel de la donación: el nivel de la enunciación, en el que la articulación de un relato de fantasía por parte del donante ofrece una promesa de sentido a un protagonista angustiado por lo real, quien llega a estar al borde de la desaparición como sujeto, y termina sobreponiéndose gracias al sentido que obtiene al reconstruir la donación recibida, una donación completada como simbólica.

Bajo esta perspectiva, consideramos razonable concluir que las películas de los grupos A y B tematizan cómo los relatos simbólicos pueden aportar sentido al hombre postmoderno, anclado en la materialidad e incrédulo ante todo orden mítico. Un hombre situado en el discurso de la Deconstrucción donde:

Todo orden simbólico, todo universo mitológico, ha quedado al descubierto como no más que una construcción del lenguaje en nada sustentado por lo real. Y, así, deconstruido todo universo simbólico, el discurso de la ciencia, ya del todo autonomizado de las esperanzas de los hombres, devuelve una percepción de lo real cada vez más inquietante.⁴²⁷

Con más o menos fortuna, todas las películas analizadas, participan de una comprensión de la naturaleza potencialmente reparadora del relato de fantasía, por ello se ambientan en esa realidad *cada vez más inquietante*, porque esa realidad es la enfermedad a la que los relatos simbólicos vienen a ofrecer tratamiento. Por ello, al realizar una película en la que esté presente una dialéctica entre realidad y fantasía, la primera siempre mostrará su cara más dura, más hostil, porque es allí donde los relatos simbólicos operan su función.

⁴²⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, p.112.

2.2. La deriva siniestra

La estructura de la donación en la enunciación que hemos deducido de las películas hasta aquí analizadas -grupos A y B- recoge cinco fases en las que la dialéctica entre una historia de fantasía y una historia situada en la realidad termina por ofrecer a los protagonistas un nuevo horizonte de sentido para sus vidas. Este nuevo sentido es resultado de la asunción de un relato de fantasía dando lugar a un final dichoso para los protagonistas, el sentido aflora como bálsamo frente a la situación de angustia inicial. Aun tratándose de textos en los que la realidad tiene tanta presencia como la fantasía, las películas se mantienen en el mismo tipo de terreno reparador que los cuentos de hadas:

El cuento de hadas ofrece al niño materiales de fantasía que, de forma simbólica, le indican cuál es la batalla que debe librar para alcanzar la autorrealización, garantizándole un final feliz.⁴²⁸

A partir de este punto es natural que la curiosidad nos lleve a considerar qué ocurriría si la donación no fructifica, es decir si el final no fuera feliz. Las propias películas analizadas ofrecen, al menos en parte, la respuesta a esta hipótesis porque las consecuencias de que promesa de sentido no fructifique están muy presentes en todas ellas: una angustia que amenaza con devorar al sujeto en forma de locura o de caos aniquilante.

Pero, si ya sabemos cuáles son las consecuencias en caso de que la donación no fructifique, la pregunta acerca de cómo serían los argumentos sino tuvieran un final feliz es, en realidad, una formulación imprecisa de la pregunta que subyace: ¿Cómo sería una película de este tipo si el protagonista no consigue el sentido que necesita? O, en última instancia ¿Cómo sería la experiencia de asistir a un texto en el que la angustia devore al sujeto?

Desde luego no encontramos formulaciones de este tipo en el cine clásico. Sólo a medida que la postmodernidad se va asentando en los diferentes estratos culturales y de producción cinematográfica, comienzan a aparecer películas que ensayan la narración de un relato de causalidad débil. Primero en el cine europeo y finalmente en el cine postclásico de Hollywood⁴²⁹.

Sirvan estas reflexiones iniciales para situarnos en el contexto adecuado para el análisis que recogemos en este capítulo. Un análisis que surge del estudio de cómo se articula la estructura

⁴²⁸ BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, *Op. cit.*, p. 46.

⁴²⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, *Op. cit.*

de la donación del relato en una serie de películas -grupo de análisis C- que entremezclan fantasía -fantástico- y realidad, pero en las que el protagonista no obtiene la promesa de sentido que necesita para superar la angustia inicial.

Para estudiar este grupo de películas no hemos llevado a cabo un análisis textual detallado. En su lugar, hemos considerado más adecuado a nuestros intereses analizar si estos largometrajes presentan nuestra estructura de la donación de un relato y, en caso afirmativo, identificar posibles variantes y singularidades.

El análisis realizado demuestra que sí existe una estructura similar a la estructura de la donación que hemos identificado en los largometrajes de fantasía pero que presente variaciones decisivas. A continuación vamos a describir cómo se desarrollan las fases en esta *mutación* de estructura de la donación:

1. **Angustia:** Los protagonistas de este grupo de películas también parten de una situación de angustia en cuanto a su experiencia subjetiva. Sin embargo su entorno no muestra una situación de fractura social como tal, más bien al contrario, en este grupo de películas el sujeto está angustiado a pesar de encontrarse en un entorno de *aparente* normalidad social. Donnie Darko en *Donnie Darko* vive angustiado en el seno de una familia media americana llevando una vida “normal”. “El narrador” -no tiene nombre el personaje interpretado por Edward Norton- en *El club de la lucha* sufre insomne pero llevando una vida media americana común, con trabajo, casa, e ingresos. Catherine Deane tiene una profesión insólita pero por lo demás lleva una vida convencional mientras es asolada por la tristeza y las pesadillas en *La Celda*. Cobb vive expatriado pero en un mundo de lujo y orden en *Origen* y Riggan está angustiado y al borde de la locura en la producción de una obra de Broadway en *Birdman*. Si tomamos algunos ejemplos un poco más antiguos hallamos a Sam Lowry como asentado funcionario en *Brazil*, a Miss Giddens en *Suspense* o a la niña Ana en *El espíritu de la colmena* viviendo en grandes mansiones señoriales de entornos rurales de la postguerra.

Nos encontramos con una situación inicial de angustia pero de índole totalmente diferente a las películas que habíamos analizado hasta ahora. El protagonista vive en un entorno con una fachada de normalidad en el que no parece tener motivos

para estar angustiado y, sin embargo, lo está. Los motivos de angustia los vamos descubriendo poco tiempo después a medida que cada película va añadiendo detalles descriptivos: un padre presente pero sin presencia (*Donnie Darko*, *El espíritu de la colmena*), una muerte o asesinato accidental (*Origen*, *El maquinista*), una vacío existencial y una fallida paternidad (*Birdman*), una sociedad restrictiva en extremo (*Brazil*, *Suspense*) o liberal y capitalista (*El club de la lucha*).

Los ejemplos son variados y, como parece lógico, en todos ellos va parejo el contenido (la falla en la normalidad) y la forma en la que se muestra: desde la sutilidad represora victoriana en *Suspense*, hasta la normalidad desgarrada y contundente de *Léolo* o *Tideland*.

En las películas de los grupos de análisis A y B, donde el relato de fantasía termina fraguando como simbólico, el sujeto se enfrenta al caos de lo real, a las experiencias más extremas. El protagonista necesita la promesa de sentido para la experiencia que tiene lo real en todas sus formas. En cambio, en las películas que analizamos ahora -grupo de análisis C-, el sujeto lucha por mantenerse cuerdo frente a las fallas y ataques de la *propia estructura social y cultural* en la que vive, lucha para aguantar cuerdo *dentro* de la civilización, la sociedad y su propia familia.

La aparente normalidad de una vida convencional occidental tiene una cara oscura en la que muchos de sus habitantes tienen problemas para mantenerse cuerdos.

2. **El (no) acto de la donación:** la fase de angustia, a pesar de las diferencias que hemos señalado, puede operar de un modo similar entre las películas de los grupos de análisis A+B y los largometrajes del grupo C. Sin embargo, en la fase del acto de la donación encontramos la diferencia fundamental entre las películas de deriva siniestra y los relatos maravillosos: la ausencia del donante. No hay destinador que ofrezca medio mágico alguno. El protagonista está sólo frente a las pruebas que ha de superar. Recordemos la citas de Propp y de Rodríguez Almodóvar expuestas en la descripción de esta fase:

Ya hemos aludido anteriormente al hecho de que la trama del cuento maravilloso contiene una desgracia [...] Esta desgracia debe ser

superada y generalmente se consigue hacerlo mediante un medio mágico, que cae en manos del protagonista.⁴³⁰

... el hecho constante, inalterable, de que dicho héroe o heroína jamás alcanzan su objetivo [...], si no es con la ayuda externa de ese objeto.⁴³¹

En los textos maravillosos, sin la donación, el héroe no superaría la desgracia inicial y no alcanzaría su objetivo. Del mismo modo, en nuestra estructura de la donación, si no hay donante no habrá *medio mágico* (relato que ofrezca una promesa de sentido) y sin él, el protagonista no superará la angustia inicial y el final será siniestro.

Por lo tanto, no es necesario esperar al desenlace para saber si el relato fantástico será reparador para el protagonista. Si no hay donante yo podemos decir que no habrá donación y el desenlace no podrá ser feliz.

A la hora de ofrecer ejemplos resulta difícil y paradójico tratar demostrar ausencias en un argumento (en última instancia, los elementos ausentes en una historia son siempre infinitos) pero sí hemos podido encontrar muestras de ausencias tan acusadas -si se nos permite la expresión- que no pueden sino señalar su falta. En *Donnie Darko*, las figuras que podrían ejercer de donantes son caricaturescas: un padre que se ríe y aplaude las salidas de tono y gamberradas de su hijo, una psicóloga que sólo escucha y aparece impotente ante los problemas del adolescente, una especie de predicador del amor como motor vital es consumido por su vicio pederasta, un profesor de instituto que se niega a dar el consejo correcto por miedo a perder su trabajo o una bruja misteriosa que comprende la “magia” de los viajes en el tiempo pero que está senil y sólo repite mecánicamente un paseo a su buzón. En *Tideland*, los padres de Jeliza-Rose son asistidos por ella en su consumo desbordado de alcohol, comida y drogas, y los hermanos que encuentra en su nueva casa son un retrasado y una loca, ambos incestuosos. El narrador de *El club de la lucha* o Trevor en *El maquinista* están completamente solos, aparte una novia siniestra o una puta, no tienen ningún tipo de relación familiar o de amistad con nadie, son un claro ejemplo de ausencia

⁴³⁰ PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Op. cit., p. 69.

⁴³¹ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Op. cit., p. 20.

tan *presente* a la que hacíamos alusión. En *Léolo*, sus padres profesan devoción a la defecación y repudian cualquier tipo de cultura. Ambos padres en *El espíritu de la colmena* ignoran por completo a Ana, la niña protagonista. En *Brazil* el padre de Lowry lleva años muerto, tiene una madre caricaturesca y el supuesto protector de Lowry termina por denunciar a éste. En *Origen* Cobb sólo tiene a Miles como pálido referente paterno, pero siempre aparece sólo y sin apoyos. Sin donante no hay acto de la donación, al menos no en su concepción clásica. La importancia de esta *falla* es determinante hasta el punto de que el protagonista - sin saberlo- tratará de “crear” una donación donde no la había, como vamos a tener ocasión de ver en la fase de la (re)construcción.

3. **(No) enfrentamiento:** con toda lógica, esta fase se encuentra por completo ausente en las películas con deriva siniestra. La resistencia del protagonista frente al relato recibido en la donación no es posible si no existe tal donación. Más bien al contrario, en lugar de resistencia, ante tal ausencia, el protagonista lleva a cabo una búsqueda del medio mágico del que carece, es decir, busca un relato que le ayude a encontrar un sentido. Donnie Darko busca una teoría que explique los viajes en el tiempo. El narrador de *El club de la lucha* busca consuelo y comprensión en grupos de terapia de enfermedades que no tiene. Jelisa-Roze en *Tideland* busca una historia más allá de su casa que contar a su padre ya muerto en el salón. Léolo busca un relato en el único libro que posee “*El valle de los avasallados*” que también protagoniza una niña maltratada. Miss Giddens busca retazos con los que armar una historia en el pasado de la casa. Stéphane trata de cocinar sus propios sueños en *La ciencia del sueño*. En *Birdman*, Riggan trata de adaptar, dirigir e interpretar una obra para dejar de sentirse vacío y fracasado. Todos ellos buscan un relato que pueda dar sentido a su experiencia desgarrada de su realidad social.

4. **(Re)construcción:** Del mismo modo que en las películas donde la donación fructifica el protagonista tratará de reconstruir un relato propio. Sin embargo el tipo de reconstrucción realizado no puede ser más diferente. En las películas maravillosas, el héroe, después de una resistencia inicial, asumía el relato recibido del donante, lo hacía suyo y, en base a él, realizaba su reconstrucción. En el caso

de las películas de deriva siniestra el héroe no tiene donante ni relato por él donado. De modo que su única salida es tratar de reconstruir, o mejor simplemente construir -imaginar, soñar, delirar-, un relato con los mimbres que tiene a su alcance fruto de su propia experiencia o partiendo de lo que ha encontrado en su búsqueda y que según su -limitado- criterio pueden ser valiosos (simbólicos) para dar sentido a su experiencia subjetiva y así ser capaz de sobreponerse a la angustia inicial. Esta construcción es, precisamente, el motivo de que siga existiendo cierta estructura de la donación en estos films, a pesar de que no hay un destinador válido. En su intento de (re)construcción de un relato reparador que no han recibido, los protagonistas terminan por delirar un *falso* donante, un donante siniestro que parece ejercer las funciones del destinador. En *El club de la lucha*, el narrador delira un relato con un destinador, Tyler Durden, capaz de hacer frente a su asfixiante vida. En *Tideland*, Jelisa-Roze construye una familia con cabezas de muñecas y trata de hacer suya la historia de la tierra de mareas que ha inventado un donante retrasado, Dickens. Léolo intenta mantenerse cuerdo escribiendo las palabras de su historia imaginada con Bianca, que, a posteriori, leerá el Domador de versos. Miss Giddens elabora una historia que implica y acusa a los niños pero mantiene a salvo el recato victoriano frente a sus pulsiones sexuales. Ana, en *El espíritu de la colmena*, construye un encuentro con el propio Frankenstein. Catherine Deane proyecta un mundo en su propia psique capaz de rescatar la inocencia del psicópata y donde aparecen seres que le indican cómo actuar. Donnie Darko articula una cadena causal, en base a la teoría de los viajes en el tiempo de una mujer senil, que le lleve a saber cómo será el final del mundo que las apariciones le anticipan. Lowry sueña con un cielo libre y un amor irreal en *Brazil*. Trevor imagina la presencia de un compañero de trabajo que le indica cómo ha de actuar en *El maquinista*. Cobb se crea su propio sueño artificial para mantener el recuerdo de su amada y sus hijos en *Origen*. Riggan delira un diálogo con el antiguo personaje que da título al film.

Pero como ya sabemos, el relato fantástico (re)construido fracasará como *remedio* para la angustia, el héroe no es capaz de conseguir un relato que fragüe como simbólico para él porque no puede crear una donación para sí mismo. Como señala Antonio Rodríguez Almodóvar el héroe *necesita* una “ayuda

*externa*⁴³² para lograr su objetivo. Sin un destinador que lleve a cabo sus funciones no hay prefiguración de destino ni promesa. El protagonista no puede hallar él sólo su camino y, siendo así, únicamente le espera una experiencia anegada de angustia y, en los casos más extremos, la quiebra de la razón y la locura.

5. **La donación (no) fructifica:** El relato fantástico que el protagonista construyen para sí mismo, no consigue integrar los hechos que acontecen en lo real, no fragua como simbólico y, por lo tanto, no ofrece un sentido a su experiencia subjetiva, manifestándose como siniestro. Sin nada que la contenga, la angustia se instala como permanente para el protagonista. Su dependerá cómo le afecte la instauración de la angustia. Donnie Darko elige el suicidio antes que vivir con la angustia de haber causado la muerte de su amada. Catherine Deane, en *La celda*, consigue salir cuerda de su propia psique, pero no sólo no salva a la parte infantil del asesino, sino que además, parte de la psicosis de éste queda anclada en la mente de ella. Jelisa-Roze, encontrándose aún en la fase del pensamiento mágico, no enloquece, pero la locura marca su futuro cuando ve como un triunfo victorioso de Dickens la muerte y la destrucción que ocasiona el descarrilamiento del tren. Léolo no es capaz de sobrevivir cuerdo al descubrimiento del sexo como goce siniestro y queda catatónico sumido en el delirio. Miss Gidden termina por enloquecer y causa la muerte del niño Miles cuando le obliga a participar de sus propias alucinaciones. Stéphane es incapaz de relacionarse con Stéphanie y se sume en un sueño delirante. El narrador de *El club de la lucha* termina disparándose en la cabeza para deshacerse de Tyler Durden y contempla la destrucción de gran parte de la ciudad que él, en su delirio, ha planeado. Lowry pierde la cordura cuando se ve incapaz de enfrentarse a la tortura. Cobb no consigue saber si se encuentra en un sueño o en el mundo real. En el caso de *Birdman* el final de Riggan no queda explicitado, o bien se ha suicidado y su hija delira su vuelo, o bien consigue volar habiendo dejado atrás su humanidad y su identidad se descompone en un personaje de ficción, pero en ambos casos Riggan, como individuo, es destruido.

⁴³² RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Op. cit. p. 20.

Como podemos ver, este grupo de películas presentan una suerte de estructura de la *donación* siniestra. La estructura es similar en cuanto al planteamiento inicial y evolución narrativa de las fases, pero sólo gracias a que el protagonista construye -delira- un donante y una donación para tratar de compensar la ausencia de donante *real*. Esta estructura de la (no) donación despliega una donación en abismo -el protagonista imagina un donante para sí mismo- que resulta fallida y a pesar de que el argumento parece ofrecer el mismo recorrido en el caso de los relatos maravillosos, la donación deviene siniestra y el modelo de realidad se quiebra dando lugar a una obra perteneciente al género fantástico.

Recordemos una vez más, lo que diferencia el final feliz (simbólico) frente al siniestro, es si el protagonista supera la angustia recibiendo un sentido para su experiencia vital. Si encuentra el sentido su final será dichoso con independencia de su propia suerte (aunque muera Ofelia en *El laberinto del fauno*). Si no encuentra sentido a su experiencia de lo real, el final será el horror, aunque el protagonista parezca salir bien parado (en *Tideland* Jelisa-Roze termina amparada y dichosa en mitad de la pesadilla).

2.3. Cuadro resumen de las fases de la puesta en escena de la donación *siniestra* en el grupos de análisis C

	Película	Origen histórico	Entorno	Destinador	Donante delirado	Búsqueda	Construcción delirante	Desenlace
Grupo C	Tideland	XXI	angustia	siniestro		si	si	futura locura
	La celda	XXI	normalidad angustiosa	ausente	si		si	psicopatía
	Donie Darko	XXI	normalidad angustiosa	siniestro		si	si	suicidio
	El club de la lucha	XXI	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	suicidio y destrucción
	Leolo	XX	angustia	ausente	si	si	si	catatonía
	El espíritu de la colmena	XX	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	delirio
	The innocents	XX	normalidad angustiosa	ausente	si		si	locura
	Brazil	XX	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	locura
	El maquinista	XXI	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	carcel
	Pesadilla en Elm Street (1984)	XX	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	pesadilla
	La ciencia del sueño	XXI	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	pesadilla
	Pesadilla en Elm Street (2010)	XX	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	pesadilla
	Origen	XXI	normalidad angustiosa	ausente	si	si	si	pesadilla
	Birdman	XXI	normalidad angustiosa	siniestro	si	si	si	suicidio

Leyenda:

Origen histórico: momento de la creación del argumento original.

Entorno: tipo de entorno del protagonista

Destinador: presencia o ausencia de un destinador *real*

Destinador delirado: ¿delira el protagonista un destinador?

Búsqueda: El protagonista busca - o no un relato que de sentido a su vida.

Construcción delirante: el protagonista imagina, sueña o delira un relato.

Desenlace: estado final del protagonista debido a la falla de la donación.

3 Lo maravilloso y lo fantástico

The presentation of impossibility is not by itself a radical activity: texts subvert only if the reader is disturbed by their dislocated narrative form. ⁴³³

En el planteamiento inicial de la presente tesis, nuestro propósito de trabajo no abarcaba más allá del análisis en profundidad de tres películas emblemáticas del género de la fantasía - grupo A- y un trabajo posterior para intentar demostrar la presencia estructura encontrada en un grupo mayor de películas -grupo B-. Sin embargo, los resultados del trabajo de análisis han motivado que el trabajo de la tesis se amplíe más allá del ámbito de partida para reflexionar sobre la relación entre fantasía y fantástico.

Ya hemos señalado cómo no hemos podido encontrar películas situadas en el ámbito de lo maravilloso en las que la puesta en escena del acto de la donación fracasara. Esta búsqueda infructuosa nos llevó a ampliar el objeto de estudio para poder analizar cómo la estructura de la donación podía derivar hacia lo siniestro. De ahí que todos los ejemplos que hemos sido capaces de encontrar y que hemos analizado en el capítulo anterior se queden fuera del ámbito de la fantasía y pertenezca al ámbito de lo fantástico -grupo C-.

En este momento, conviene recordar que si, en general, la frontera entre fantasía y fantástico es difusa en una buena parte de las novelas y largometrajes del género, resulta aún más difusa en obras como las que hemos seleccionado, en las que, además del universo fantástico o de fantasía, está presente un mundo realista (o primario según la acepción de Tolkien que Sánchez-Escalonilla y Nicolajeva hacen suya⁴³⁴). Una vez que entremezclamos dos argumentos:

⁴³³ JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The literature of subversión*, Taylor & Francis e-Library, 2001, (edición kindle), p. 23

⁴³⁴ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, op. cit.

uno de fantasía y otro realista, la diferenciación entre géneros se hace más complicada, sobre todo si tenemos en cuenta que buen número de los estudios al respecto, partiendo del propio Todorov, diferencian los géneros en función las dudas o certezas del espectador acerca de la naturaleza de los hechos sobrenaturales a los que asiste. Es más, simplemente por el hecho de haber considerado textos de fantasía relacionados con la *realidad*, se podría abrir un debate acerca de si en realidad son películas pertenecientes a la fantasía, cuando lo sobrenatural es en realidad parte de un sueño o de una alucinación o de un cuento narrado y por lo tanto, siendo rigurosos, no habría mundo de fantasía como tal. De hecho, un teórico del género como James Walter ha dedicado un extenso análisis a lo que él denomina “Mundos alternativos” en el que incluye algunas de las películas que hemos analizado y donde dibuja una clasificación en función de la tipología de mundo alternativo que aparece en cada película⁴³⁵. Sin embargo, este tipo de diferenciaciones se sitúa fuera del ámbito de esta tesis porque entendemos que no aportan elementos de debate adicionales al tipo de trabajo que estamos desarrollando aquí, centrado en la puesta en escena de la donación del relato. Y, en cualquier caso, con independencia de la *verdadera* naturaleza de cada uno de los mundos fantásticos a los que asistimos, las películas que analizamos siempre son consideradas -incluso para el propio Walters- como pertenecientes al género de la fantasía o lo fantástico.

Dando por sentado que todas las películas analizadas pertenecen al género de la fantasía - grupos A y B- o lo fantástico - grupo C-, la pregunta que surge en base al análisis es evidente ¿Por qué no encontrábamos ejemplos de *deriva siniestra* en el ámbito de lo maravilloso? En el marco de esta tesis dicha pregunta nos sitúa sobre la pista de una posible relación entre las parejas simbólico-siniestro y maravilloso-fantástico, que encontramos prometedora.

El análisis que hemos llevado acabo está en línea de una dialéctica que propone a lo maravilloso y lo fantástico como dos caras de la misma moneda. Nos distancia (que no enemista) de las concepciones teóricas que se centran en el estudio de las diferencias entre ambos géneros para bien delimitar cada uno de ellos. En las etapas iniciales de este trabajo, nuestro posicionamiento teórico sí se situaba próximo a esta corriente centrada en la diferencia entre ambos géneros, a pesar de lo cual, los resultados del análisis nos han ido colocando en la senda de la reflexiones que se centran en una cierta relación entre ambos.

⁴³⁵ WALTERS, James, *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*, Intellect Ltd, 2011 (Edición kindle)

Ahora bien ¿qué es lo que comparten ambos tipos de relatos además de la presencia de lo imposible? ¿Qué tipo de recorrido ofrecen como común y en qué punto se diferencian? Una adecuada respuesta a estas preguntas requiere un estudio dedicado en exclusiva a este tema, por el momento nos conformaremos tratar de proponer una hoja de ruta para explorar esta dialéctica. Una hoja de ruta - la única posible a partir de nuestro trabajo hasta aquí desplegado- que pensamos cargada de potencial, pero que, por el momento, sólo podemos ensayar sobre el pequeño grupo de películas de nuestro estudio.

Recordemos el punto de partida inicial en todas las películas que hemos recorrido. Todas ellas sitúan al protagonista en una situación de angustia que, como hemos tenido ocasión de ver, no sólo aparece como un conflicto interior o familiar del protagonista (como ocurre en los cuentos de hadas) sino que la angustia también tiene que ver con un entorno social hostil. Ya hemos señalado, también, las diferencias entre la situación de angustia del grupo de películas maravillosas y la situación de angustia de las películas siniestras.

A partir de esta situación inicial similar en las películas de ambos géneros, el modelo de realidad de cada largometraje sufre la tensión que supone la aparición de lo imposible. En el caso de las películas de fantasía, esta tensión no debilita el modelo de realidad presentado gracias a la existencia de cierto orden simbólico que sustenta el universo del relato. Pero por otro lado, en las películas fantásticas del grupo C, al igual que en lo fantástico en general, el modelo de realidad intratextual se quiebra y la causalidad narrativa se resquebraja. Sin embargo (o precisamente por ello) sus protagonistas tratan denodadamente de construir una causalidad férrea -un orden simbólico- que ayude a sustentar la realidad intratextual que se fractura. Parten de una situación angustiosa, de un ambiente asfixiante, e intentan recrear una estructura de la donación para encontrar ese sentido que les falta, para poder explicar aquello que en lo real les acontece (sea sobrenatural o no), por ello, en los casos que hemos analizado del grupo C es generalizado el intento de los protagonistas por buscar un relato y un donante para recibirlo y si no lo encuentran lo inventan (o lo deliran). En definitiva tratan de encontrar una causalidad, un relato explicable, no transgresor, un imposible maravilloso, un cuento de hadas para sus vidas, pero fracasan y lo sobrenatural deviene siniestro, transgresor, inexplicable, propiamente fantástico.

Según este razonamiento, el grupo de películas siniestras aparecen como una suerte de “reverso tenebroso” de las películas maravillosas. En ambas el protagonista necesita superar la angustia inicial gracias a un relato imposible, pero en los ejemplos de películas fantásticas aquello

imposible quiebra la realidad y desbarata la causalidad, en tanto que en los largometrajes de fantasía, la realidad intratextual adquiere una dimensión simbólica gracias a que en el texto se conforma con una estructura causal.

A partir de aquí sólo nos queda saber en qué punto, las películas analizadas se develan como maravillosas o fantásticas, es decir, en qué momento sabemos que lo imposible producirá un desgarró en la realidad intratextual y, con él, en la estructura causal del texto.

Antes de abordar esta cuestión, recordemos que en una gran mayoría de obras literarias o cinematográficas sí podemos diferenciar con claridad si lo imposible resulta problemático o no, pero en otras, la frontera es mucho menos nítida. Tomemos por ejemplo *The fall, el sueño de Alexandria*, en ella el cuento maravilloso que Roy cuenta a la niña está muy cerca de finalizar con la muerte de los protagonistas (de hecho el bandido rojo llega a estar visualmente muerto) lo que hubiera ocasionado el posterior suicidio de Roy y el desmoronamiento de Alexandria. Otro tanto podemos decir de *El laberinto del fauno* donde el argumento maravilloso se torna cada vez más siniestro hasta que el fauno pide a Ofelia el sacrificio ritual de su hermanito, sólo la fantasía final de Ofelia revela el sentido que la existencia adquiere para la niña. Ejemplos similares podemos encontrar en *Bestias del sur salvaje*, *La máscara de cristal*, *La fuente de la vida* o *Sucker Punch*, en todas ellas lo siniestro está a punto de imponerse sobre lo maravilloso.

Otro tanto podría decirse de algunos textos siniestros que parece que pueden finalizar como maravillosos, tal es el caso de *Donnie Darko* o *La celda*. Nos encontramos, probablemente, ante una nueva muestra de la condición posmoderna de nuestro tiempo, en la que las fronteras se debilitan y los géneros se mezclan.

3.1. La ausencia del donante como eje de lo fantástico

Sin embargo, hay un punto en el que cada película se decanta hacia uno u otro género y, a pesar del suspense en el desenlace, ese momento crucial no se produce al final de cada largometraje, se produce mucho antes, en el instante en el que se constata (o no) la acción (explicitada o no) de un donante que ofrece una donación. En el capítulo dedicado al análisis de películas de los grupos A y B, donde el acto de la donación fragua como simbólico, es decir, en las películas maravillosas, hemos tenido ocasión de ver cómo, al igual que en el cuento de hadas y en

el mito, sí encontramos un donante que ejerce sus funciones y, por lo tanto, sí hay eje de la donación para conformar la estructura simbólica.

Por otro lado, en el apartado que hemos llamado “La deriva siniestra”, donde hemos analizado el grupo de películas siniestras (fantásticas) no hemos encontrado donante alguno para el protagonista, por lo tanto, esta ausencia nos sitúa en el ámbito de lo siniestro. En algunos de estos largometrajes, hemos podido constatar la aparente presencia de un destinador, pero que termina por ser falsa, fruto de una construcción delirante del protagonista. Es el donante quien, en el desempeño de sus funciones, es capaz de desencadenar la presencia del eje de la donación, que en el caso de nuestro objeto de estudio se materializa como la donación del relato como promesa de sentido para las experiencias que han de acontecer al protagonista, aun cuando estas experiencias incluyan lo imposible. En ausencia de donante no hay relato simbólico para el protagonista y, cuando surge lo sobrenatural, esa “*visión, convencional, arbitraria y compartida de lo real*”⁴³⁶ que es su realidad intratextual se fractura, el héroe no dispone de un sentido para sujetar su experiencia subjetiva de lo imposible y, entonces, todo se vuelve inexplicable. Esta falla de sentido para el protagonista es, desde un punto de vista temático, la que califica cada película como perteneciente a lo fantástico.

Pero adicionalmente, el donante (o destinador) de nuestras películas, al otorgar un relato maravilloso al protagonista, cobra la forma de un narrador que se ocupa de “*prefigurar -y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su [en referencia al protagonista] peripecia narrativa*”⁴³⁷, dibuja el recorrido del héroe, es el garante narrativo de la estructura del relato. En las películas siniestras que hemos analizado no hay donante y, por lo tanto, no hay narrador. Sin él, no hay prefiguración de la peripecia narrativa del protagonista y aunque éste trate de “construir” un donante y una donación donde no la hay, no puede ser capaz de determinar su propio periplo (por más que lo delire como posible) dando lugar a una ausencia de certidumbre en la narración para él. Sin donante desaparece la causalidad narrativa del relato simbólico, el relato queda reducido a una mera estructura de suspense, no hay estructura que ampare la aparición de lo imposible en cada película, que deviene como perteneciente al género fantástico, esta vez desde un punto de vista estructural o sintáctico.

⁴³⁶ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 36.

⁴³⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 528.

En las películas que hemos analizado, la ausencia de donante es condición necesaria y suficiente para que se reproduzcan en el largometraje dos de las principales características de lo fantástico: la transgresión de la realidad intratextual a nivel temático y el debilitamiento de la causalidad a nivel estructural.

4 El devenir de lo maravilloso en el siglo XXI

El trabajo de análisis que hemos llevado a cabo nos ha permitido estudiar algunos ejemplos del cine de fantasía (maravilloso) y fantástico en el siglo XXI. Hemos podido observar cómo ambos géneros son todavía reconocibles, a pesar de que las fronteras se debilitan y se hace manifiesta en ellos la hibridación propia de la posmodernidad. Así, hemos constatado cómo algunas películas maravillosas se aproximan cada vez más a lo siniestro, el universo alternativo que plantean cada vez se aproxima más a nuestra realidad⁴³⁸ y la estructura, que han heredado de los relatos simbólicos tradicionales, empieza a mostrar fisuras.

A este respecto, no podemos dejar de señalar el auge de un nuevo tipo de literatura de *espada y brujería* (que hasta hace poco tiempo era un ejemplo paradigmático de relato maravilloso actual que mimetizaba el maravilloso tradicional) en el que lo maravilloso sigue mostrando la apariencia de los mundos de fantasía elaborados por Tolkien y autores similares, pero que temáticamente se adentran cada vez más en el ámbito de lo siniestro. El precursor de este tipo de literatura fue probablemente Michael Moorcock y su héroe emblemático, *Etric de Melniboné*, quien encabeza las fuerzas del caos y que después de su victoria final muere a manos de su propia espada demoníaca bebedora de almas.

Pero Moorcock, a pesar de su fama, no ha dejado de ser un autor minoritario, sin embargo, los tres autores que actualmente encabezan las listas de ventas de la literatura de fantasía - George R.R. Martin, Joe Abercrombie y Steve Erikson- que incluso están llegando a ser bestseller más allá del género, siguen la estela de *Etric de Melniboné* y, situando su acción en mundos aparentemente maravillosos, sus temáticas argumentos y resolución poco tienen que ver con los cuentos de hadas, como reconoce el propio Martin:

⁴³⁸ Esta semejanza es parte constitutiva de los relatos fantásticos, pero no así de lo maravilloso, donde habitualmente se “abandona desde el principio el terreno de la realidad” según las palabras de Freud que ya hemos citado en la parte segunda capítulo 3.1.

Hay gente que lee para creer en un mundo en que los buenos ganan y los malos pierden, y al final viven felices para siempre. Ese no es el tipo de ficción que yo escribo.⁴³⁹

La literatura maravillosa que triunfa comercialmente en la actualidad renuncia cada vez más al eje de la donación, acercándose paulatinamente a una suerte de textos maravillosos (en cuanto a ambientación) pero temática y sintácticamente siniestros. La tendencia actual parece indicar que el vacío simbólico propio de la posmodernidad está afectando también a la dimensión simbólica de las obras maravillosas actuales. En futuras investigaciones deberemos estar atentos para poder analizar la deriva de los géneros de la fantasía y lo fantástico.

⁴³⁹ Entrevista al autor recogida en <http://www.sensacine.com/noticias/series/noticia-18519039/> Consultado el 26 de abril de 2014.

VI. Conclusiones

La donación como función ejecutada por un personaje ha ido cobrando protagonismo en los estudios de narratología hasta constituirse en la función angular para la definición del relato simbólico en su totalidad. En la misma medida, la noción de donación identificada por Propp como unidad de acción en el desarrollo de la intriga ha sido revisada por las sucesivas teorías hasta dar lugar a una estructura de la donación compuesta por dos actantes: destinador y destinatario, junto con varias funciones que constituyen un vector accional que encarna la Ley en forma de Tarea para el héroe determinando así un sentido para sus acciones en el transcurso de la trama.

Así definido, el eje de la donación en los relatos simbólicos - que comprenden, entre otros, a los relatos míticos, los cuentos de hadas o el cine de fantasía- presenta distintas vertientes dando lugar a dos niveles de la donación para los que, a partir de los referentes teóricos repasados, hemos propuesto una denominación, una nomenclatura y una descripción:

- **Primer nivel de la donación (I):** la donación en el enunciado narrativo. Este nivel agrupa las cuatro funciones que el actante destinador otorga al destinatario a lo largo del relato: el mandato, la prohibición, la transferencia del objeto mágico y la sanción de la victoria. La naturaleza de las funciones llevadas a cabo por el destinador en este nivel sugiere, a su vez, dos dimensiones diferenciadas de la donación en el enunciado:
 - **Ia. Destinación:** Al llevar acabo el mandato, el destinador otorga una tarea, un fin, que encierra el sentido del trayecto del héroe y configura su destino. El mandato se complementa con una segunda función del destinador: la prohibición, que condiciona al protagonista para que lleve a cabo su misión de un modo determinado, esto es, bajo el ámbito de la

Ley que la prohibición determina. De este modo, el protagonista realiza la tarea del mandato de un modo éticamente orientado en términos de deber y sacrificio, haciendo posible que el destino trazado por la tarea pueda ser heroico.

- **Ib. Objetos:** una vez que el destinatario se desvela como merecedor de un destino heroico (tanto por su elección por parte del destinador como por la prueba inicial a la que es sometido) recibe la transferencia del objeto mágico que completa sus limitaciones y le permitirá llevar a cabo la tarea que conforma su destino. Posteriormente, cuando su tarea haya sido realizada satisfactoriamente, el destinador sancionará la victoria del héroe otorgándole el objeto de su deseo.
- **Segundo nivel de la donación (II):** la donación en la enunciación. El destinador, en el desempeño de sus funciones como tal, lleva a cabo una labor como narrador al *contar* al destinatario el recorrido narrativo que ha de realizar. Por ello, el destinador *en* el relato es equivalente al narrador *del* relato simbólico (un chamán, un sacerdote, un padre...) que cuenta el relato a su audiencia. En esa misma medida, igual que el destinador otorga su tarea al destinatario, el narrador está invitando al oyente a que haga suyo el periplo del héroe más allá de los límites del relato. Gracias a ello, la tarea dada y narrada obtiene su densidad simbólica, al modelar la experiencia del oyente de acuerdo al modelo del héroe.

Considerando estos niveles de la donación hemos podido confirmar la teoría del relato de Jesús González Requena según la cual, cuando se pone en escena la narración de un relato simbólico (por ejemplo, cuando un padre cuenta un cuento de hadas a su hijo o cuando un sacerdote narra el relato mítico a su audiencia), se desencadena una donación en ambos niveles simultáneamente que, en caso de resolverse satisfactoriamente, se conformará como donación simbólica.

A partir de este planteamiento teórico es posible aproximarse a ciertos largometrajes que representan una donación en la enunciación en forma de una estructura en abismo, gracias a la cual, estos films narran y ponen en escena el acto por el que una narración maravillosa es dada. De hecho, el incremento de films de fantasía con este tipo de estructura en el siglo XXI constituye una novedad que hemos considerado significativa para su estudio como fenómeno que manifiesta cierto grado de autoconsciencia en el género.

Para llevar a cabo este análisis, hemos seleccionado varias películas de fantasía del siglo XXI que presentan dicha estructura en abismo. Esto es posible gracias a que las películas escogidas constan de un guion que desarrolla dos líneas argumentales paralelas: en una línea se despliega una historia maravillosa y en la otra línea se muestra cómo esa misma historia de fantasía es narrada en un mundo primario. Gracias a esta estructura, estos largometrajes describen a unos protagonistas que habitan en nuestro tiempo y que llevan a cabo una suerte de remedo del acto de narración ritual de los textos fundadores.

Partiendo del análisis textual detallado de un primer grupo de tres películas de este tipo - grupo A de análisis- hemos identificado un conjunto de elementos comunes en la puesta en escena de la donación del relato presente en los tres largometrajes. Basándonos en estos elementos comunes hemos deducido una estructura del acto de la donación compuesta por cinco fases: angustia, acto de la donación, enfrentamiento, reconstrucción y la donación fructifica. Cada fase queda definida del siguiente modo:

- **Angustia:** el protagonista de la historia se encuentra en un estado inicial de angustia. Esta angustia tiene dos causas diferenciadas: una personal, que se debe a algún tipo de falla en el entorno cercano o familiar del protagonista; y una ambiental, debida a que el protagonista vive en un entorno caótico o agresivo - guerra, miseria-. Ambas causas provocan una inestabilidad emocional y/o mental al héroe que motiva su angustia.
- **Acto de la donación:** El protagonista recibe la donación de un relato de fantasía de un destinador-narrador, habitualmente el padre o una figura paterna-. El relato recibido por el protagonista será decisivo para la resolución de la situación de angustia.
- **Enfrentamiento:** El protagonista se resiste a dar valor y sentido al relato recibido en donación. Este enfrentamiento se manifiesta, generalmente, en forma de desconsideración hacia el valor del relato.
- **Reconstrucción:** El protagonista, una vez salvado el enfrentamiento, acepta el relato como valioso. En este punto, el protagonista hace suyo el relato obtenido y es capaz de reconstruirlo. Esta reconstrucción integra y aúna el relato recibido en donación con la situación real actual (angustiosa). En el momento decisivo de la reconstrucción el héroe está sólo y ha de reconstruir el relato por sí mismo.

- **La donación fructifica:** la integración del relato de fantasía con los elementos reales llevada a cabo por el héroe resulta exitosa. Esta culminación demuestra que la donación recibida ha fraguado y se ha completado como simbólica haciendo posible que el protagonista supere su angustia.

Una vez definida esta estructura, hemos analizado un segundo grupo de películas de fantasía -grupo de análisis B- con dos líneas argumentales similares a las descritas. Gracias a este segundo grupo, hemos podido constatar que la estructura del acto de la donación deducida se encuentra presente en un grupo de películas más amplio.

El estudio en profundidad de cada una de las cinco fases de la estructura de la donación en ambos grupos de películas de fantasía -grupos A y B de análisis- se ha completado identificando características de cada fase que singularizan a los largometrajes escogidos:

- La situación de angustia inicial del protagonista se debe a un entorno extremadamente hostil que sirve para poner en escena la agresión que supone para el protagonista su encuentro con el caos de lo real. Esta quiebra del entorno civilizado supone una amenaza para la integridad mental del héroe y pone de manifiesto la necesidad que tiene de recibir una promesa de sentido para su experiencia de lo real.
- Los textos de fantasía clásica tienden a proponer argumentos que desarrollan algún tipo de acto de iniciación protagonizados por niños, jóvenes o personajes con rasgos evidentes de inmadurez. Sin embargo, en el caso concreto de las películas de fantasía del siglo XXI de los grupos A y B, hemos detectado una tendencia a presentar protagonistas de edad madura.

Más allá de los ejemplos analizados, hemos podido constatar cómo en la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de cuentos populares estrenadas en los últimos años, el protagonista infantil del cuento original ha sido substituido por un protagonista adulto. Si sumamos ambos hechos, todo invita a deducir una marcada tendencia en los relatos de fantasía de este siglo a situar a los adultos como aquellos sujetos necesitados de cierta iniciación.

- La reacción de los protagonistas frente al relato de fantasía recibido en donación varía en función de su edad. Si el protagonista es un adulto o un adolescente que ha dejado atrás el pensamiento mágico propio de la infancia, su respuesta es de

negación a toda validez del relato de fantasía por su naturaleza inverosímil, resistiéndose a aceptar el valor simbólico del mismo. Por otra parte, si el protagonista es un niño o un adolescente que aún participa del pensamiento mágico, su reacción es de aceptación del relato de fantasía como verdadero y sólo mostrará resistencia frente a aquellos aspectos de la fantasía que amenazan con destruir su mundo.

- Los protagonistas asumirán un rol de narradores antes de la resolución del largometraje. A la postre, el desenlace feliz depende de su capacidad para reconstruir un relato de fantasía -a partir del recibido en donación- que dote de sentido a las experiencias de lo real que el propio protagonista tiene. Esta reconstrucción del relato puede ser consciente, inconsciente, imaginada o en forma de sueño.
- El final feliz de cada película no viene dado por una resolución de los conflictos desatados en el entorno del protagonista, de hecho en varios largometrajes analizados el protagonista muere o su identidad es destruida. En cambio, el desenlace es dichoso porque el protagonista encuentra sentido a sus acciones y experiencias incluso en un entorno extremadamente hostil.

A partir de estas características comunes a la puesta en escena de las cinco fases de la estructura de la donación de ambos grupos de análisis, podemos extraer cuatro rasgos que determinan una particularización morfológica de los textos maravillosos que juzgamos como propia de la tipología de películas del siglo XXI seleccionadas:

- El protagonista del texto es un adulto de pensamiento racional.
- El protagonista comienza una búsqueda iniciática de un saber que no reconoce conscientemente necesitar.
- En su recorrido iniciático encuentra un sentido simbólico, no objetivo, para su experiencia vital.
- El protagonista alcanza un final feliz a pesar de no haberse resuelto los conflictos de su entorno.

La unión de estos cuatro rasgos se condensa en un conflicto argumental adecuado para la puesta en escena de una donación en la enunciación que fragua como simbólica.

El análisis textual detallado de los grupos de películas de fantasía del siglo XXI a partir de las cuales hemos deducido la estructura de la donación, junto con las características que singularizan cada fase de dicha estructura y los rasgos que particularizan la morfología propiamente en estos largometrajes nos permiten demostrar nuestra hipótesis principal que proponía una tendencia en el maravilloso moderno a poner en escena - y a reflexionar acerca de- el acto de la donación en la enunciación, sobre el que se estructura el género en su versión clásica.

Una vez analizada la puesta en escena de la donación del relato en una serie de largometrajes de fantasía, hemos analizado otro grupo de películas -grupo de análisis C- cuyos protagonistas también emprenden una búsqueda de sentido para sus vidas. Sin embargo, en este grupo de películas la donación no fragua y los protagonistas terminan perdiendo su vida o su identidad. La investigación para localizar textos con este planteamiento morfológico sólo ha sido posible más allá del ámbito de la fantasía, en el género de lo fantástico.

Las películas del nuevo grupo de estudio presentan una estructura en fases, semejante a la estructura del acto de la donación de los grupos A y B, pero con diferencias significativas:

- **Angustia:** en las películas del grupo de análisis C, a diferencia de la fase de angustia de los films de los grupos A y B, los protagonistas parecen encontrarse en un entorno de aparente normalidad social que, sin embargo, manifiesta carencias y fracturas que provocan que esa *normalidad* social, en lugar de ofrecer un entorno de seguridad para el sujeto, sea la causante de su angustia.
- **Ausencia de la donación:** En este grupo de películas, no hay presente ningún acto de la donación. No hay donante que ofrezca un relato para el protagonista. En el caso de haber una figura que potencialmente pudiera ser el donante, ésta aparece caricaturizada, desdibujada, sin los rasgos propios del destinador. Por el contrario, en varias de las películas de este grupo aparece un donante imposible -delirado por el protagonista- de naturaleza siniestra que aparentemente lleva a cabo una donación que sin embargo no fragua.
- **Búsqueda:** en lugar del enfrentamiento presente en los primeros grupos de estudio, los protagonistas emprenden la búsqueda de un referente que compense la donación que no han recibido.
- **Construcción:** la ausencia de donación y una búsqueda infructuosa provocan que los protagonistas construyan -en forma de sueño o delirio- un relato para sí

mismos a partir de los elementos que tienen a su alcance. Los protagonistas tratan así de obtener un relato con el que obtener el sentido que necesitan. En esta fase es cuando suele aparecer el donante siniestro.

- **Fracaso:** el relato construido para sí mismo por cada protagonista fracasa como relato reparador. La angustia se instala como permanente para el protagonista. Finalmente el protagonista muere, enloquece o pierde su identidad.

La ausencia de un acto de la donación provoca una deriva siniestra en las películas fantásticas analizadas que, a la postre, desemboca en un final trágico para la identidad del individuo, que no consigue encontrar sentido a sus experiencias vitales.

Las conclusiones sobre el análisis de este nuevo grupo de películas pertenecientes a lo fantástico nos lleva a considerar una relación entre fantasía y fantástico, pudiendo llegar a ser, como en los grupos de análisis, relatos con una estructura similar, íntimamente emparentados. De hecho, si consideramos la totalidad de los textos de ambos géneros, es fácil encontrar ejemplos de textos fantásticos que terminan por conformarse como maravillosos en su resolución o cuentos de hadas con elementos tenebrosos que en absoluto inquietan al espectador.

A partir de estas afirmaciones y gracias a las aportaciones teóricas de autores como Freud o González Requena, podemos afirmar que la diferencia de un texto maravilloso y uno siniestro se puede determinar en función de lo que sucede con el modelo de realidad intratextual ante la aparición de elementos *imposibles*, es decir, dependiendo de si el armazón simbólico que soporta el modelo de realidad del relato aguanta o no ante los sucesos sobrenaturales que acontecen en los textos de fantasía y fantásticos. En el caso de los textos de fantasía, el relato presentará un eje de la donación completo que determinará una férrea causalidad capaz de asimilar como aceptables los acontecimientos sobrenaturales por muy truculentos o estrambóticos que estos puedan llegar a ser. Por el contrario, en el caso de los textos fantásticos, la fragilidad o ausencia del eje de la donación definen una estructura con una causalidad débil situada únicamente en el eje de la carencia, del deseo, provocando que la aparición de lo sobrenatural genere una quiebra del juicio de realidad.

Esta dialéctica entre fantasía y fantástico surge con el nacimiento de este último a finales del siglo XVIII y comienzos de XIX cuando la instauración del pensamiento racional y científico de la modernidad provocó la problematización de lo sobrenatural una vez debilitadas las creencias religiosas. Entonces, los impulsos e instintos del hombre, que quedaban más allá del saber de la

ciencia, se convirtieron en motivo de angustia para el hombre moderno y fueron, en parte, encauzados por las producciones artísticas. Esta posición de angustia del hombre moderno -que el hombre postmoderno comparte en buena medida- queda reflejada en la fase de angustia inicial de la estructura de la donación obtenida a partir del estudio de nuestros grupos de análisis. Una angustia que se expresa con diferentes matices, tanto en el género de la fantasía y como en el de lo fantástico.

Partiendo de esa angustia inicial, los relatos maravillosos -grupos A y B- proponen una estructura simbólica que ofrece un sentido a lo que acontece y brinda una promesa de final feliz, reparadora tanto para el héroe como para el espectador. Por otra parte, los relatos fantásticos -grupo C- dan expresión a una angustia que no habrá de ser resuelta, no hay promesa de feliz resolución, el texto no ofrece reparación ni sentido y, en el desenlace, el sujeto resulta destruido por la angustia.

Nuestro análisis ha demostrado así nuestra segunda hipótesis de trabajo: es posible diferenciar una obra de fantasía de una fantástica en función de la fructificación o fracaso de la donación contenida en su argumento. De hecho hemos constatado cómo la diferencia entre los largometrajes de ambos géneros se puede establecer a partir de la presencia, o ausencia, de un destinador. Un destinador que, llevando a cabo sus funciones, conforma el eje de la donación en el relato y prefigura narrativamente el destino que aguarda al protagonista. De igual modo, el destinador también determina la ley que ha de gobernar la realización de la tarea, ley gracias a la cual el protagonista puede ser reconocido como héroe y alcanzar la recompensa obteniendo su objeto de deseo. En definitiva, el destinador ofrece un sentido y una promesa para las acciones del protagonista. Sin el sentido, que el destinador hace posible, los acontecimientos se vuelven azarosos, las acciones del protagonista devienen inanes y la angustia y el horror se instalan en el relato situándolo en el ámbito de lo fantástico.

Pero cualquier consideración sobre los géneros de la fantasía y lo fantástico no sólo implica a sus protagonistas, sino también, en cierta medida, al espectador y, por lo tanto, a la propia enunciación. Si, como hemos tenido ocasión de ver, el eje de la donación postulado por Jesús González Requena resulta ser la inscripción en la narración del plano de la enunciación, el análisis de un conjunto de largometrajes que ponen en escena ambos niveles de la donación -en el enunciado y en la enunciación- parece especialmente adecuado para entender mejor su

naturaleza o, al menos, para conocer las inquietudes de sus autores acerca de la respuesta del oyente/espectador contemporáneo frente a un relato de fantasía o fantástico.

Bajo estas consideraciones, creemos que el análisis de la puesta en escena de la donación simbólica -o la donación siniestra- en películas de ambos géneros se ha demostrado como un punto de partida interesante para un tipo de estudio del género diferente a los habituales en las tendencias teóricas actuales. Pero aún queda mucho camino por recorrer. Por nuestra parte, nos conformamos con haber aportado un punto de vista adicional que arroje un poco de luz al ambiguo pero excitante terreno de los géneros de lo imposible.

VII. Bibliografía

1 Bibliografía teórica

AGUILAR, Carlos, *La espada mágica, el cine fantástico de aventuras*, Calamar, Madrid 2006

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2002

ÁLVAREZ, José Miguel, ESTAFANÍA, Óscar, GÓMEZ, Juan Carlos, GUIRAL, Antoni, HERNÁNDEZ, Jorge, MARTÍNEZ, Pau, MECA, Ana María, PARDO, Tomás, CELIS, Joaquín, *Mundos de fantasía: de Ulises a El Señor de los Anillos, un recorrido por la historia de la fantasía*, Martínez Roca, Madrid, 2004

ARROYO REDONDO, Susana. "La estructura de la telenovela como relato tradicional". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006),

BARRENECHEA, Ana María, "Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana* voll XXXVIII Num. 80 julio-septiembre 1972

BARTHES, Roland "Introducción al análisis estructural de los relatos" en NICCOLONI, Silvia (comp.), *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977. Traducido por Beatriz Dorriots.

BARTHES, Roland y otros, *Comunicaciones. Análisis Estructural del Relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (2ª Edición)

BARTHES, Roland, *S/Z*, Siglo XXI Editores, Avellaneda, [1970] 2004

BARTHES, Roland, "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe" [1973], en *La aventura semiológica* (traducción de Ramón Alcalde), Barcelona, Paidós, [1985] 1990.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 2004

BOTTIGHEIMER, Ruth B., *Fairy Tales: a new history*, State University of New York, Albany, 2009

BURCH, Noël, *Praxis del cine, Fundamentos*, Madrid, 2003 (8ª edición)

BUTLER, David, *Fantasy Cinema*, Wallflower Press, Londres, 2009

CAMPBELL, Joseph, *The power of myth*, Anchor Books, Nueva York, 1991

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005

CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2008

CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Visor Dis., Madrid 1999

ECO, Umberto, *El superhombre de masas*, Random House, Barcelona, 2012 (Edición electrónica)

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Random House, Barcelona, 2011 (Edición electrónica)

ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona 1991

FREUD, Sigmund, *El malestar en la Cultura y otros ensayos. Obras completas. Tomo VIII* Transcript solutions. 2011

FREUD, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta: Tres ensayos*. Editorial Medí. 2010

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños 1*, Alianza, Madrid 2006

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños 2*, Alianza, Madrid 2006

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños 3*, Alianza, Madrid 2007

FREUD, Sigmund, *Lo siniestro* en Obras completas, Freud Total 1.0, Nueva Eléade 1995, (edición electrónica)

GARCÍA ESCRIVÁ, Vicente, *Análisis textual de Apocalypse Now*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011

GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *"Identidad Personal y mundos cinematográficos distópicos"* en Comunicación y sociedad, vol. XVII, nº2 diciembre, 2004

GRAEBER, David *En deuda, Una historia alternativa de la economía*. Ariel, Barcelona 2012

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Ediciones Akal, Madrid, 2002

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2007 (2ª Edición)

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *"Emergencia de lo siniestro"* en Trama y fondo nº2, Madrid, 1997

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *"Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro"* en Trama y Fondo, nº 4, Madrid, 1998

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *"Texto artístico, espacio simbólico (con El espíritu de la colmena como fondo)"* en Trama y fondo nº9, Madrid, 2000

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *"La eficacia simbólica"*, en Trama y fondo nº26, Madrid, 2009

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *"Lo real"*, en Trama y fondo nº29, 2010

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *S.M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 2006 (2ª edición)

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El club de la lucha: La apoteosis del psicópata*. Caja España, Valladolid, 2008

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Léolo, La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel / Phantasmatic Scenes. A secret dialogue between Alfred Hitchcock and Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, 2011

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *"Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor"*, en GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, (compilador): *El análisis*

cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis, Editorial Complutense, Madrid, 1995.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Psicoanálisis y Análisis Textual, Psycho y la Psicosis II* - Norma, Sesión del 26/10/2012 Universidad Complutense de Madrid. <http://gonzalezrequena.com/?p=6194> . Consultado el 09 de abril de 2013

GREIMAS, Algirdas Julien, *En torno al sentido*, Fragua, Madrid, 1973

GREIMAS, Algirdas Julien, *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid, 1973

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joshep, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos; Madrid, 2006

HARRIS, Marvin, *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Alianza, Madrid 2003

HEREDERO, Carlos F., SANTAMARÍA, Antonio, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona 1996.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Cristina, *Ofelia siglo XXI*, Proyecto del Plan de Patrimonio Cultural en Educación. IES Miguel Hernández. Melilla.

<http://ofeliaentrelasflores.blogspot.com.es/2011/11/ofelia-siglo-xxi.html> Consultado el 26 de abril de 2013

JACKSON, Rosemary Fantasy: *The literature of subversión*, Taylor & Francis e-Library, 2001, (edición kindle)

KAPELL, Matthew Wilhelm and LAWRENCE, John Shelton, editores, *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, and Critics*, Peter Lang Publishers, New York, 2006

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1968

LÉVI-STRAUSS, Claude, PROPP, Vladimir, *Polémica*, Fundamentos, Madrid, 1982 (2ª Edición)

LATORRE, José María, *El cine fantástico*. Publicaciones Fabregat. Barcelona, 1987

LOWDER, James (editor) *Más allá del Muro: Explorando Juego de Tronos y la saga Canción de Fuego y hielo de George R.R. Martin*. Edge Entertainment, 2013.

MARTÍN ARIAS, Luis, *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja España, 1997

MAUSS, Marcel, "Ensayo sobre los dones: razón y forma del cambio en las sociedades primitivas" en *Sociedad y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1971

MCCONNELL, Frank D., *El cine y la imaginación romántica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977

MEMBA, Javier, *La década de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*, T&B Editores, Madrid, 2005

MENDLESOHN, Farah, JAMES, Edward (Ed.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press. 2012. Edición Kindle.

MENDLESOHN, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, 2008. Edición Kindle.

MONTERO PLATA, Laura *El mundo invisible de Hayao Mizayake*, T.Dolmen Editorial, Palma de Mallorca, 2012

NIKOLAJEVA, María, "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern" en *Marvels & Tales* Volume 17, Number 1, Wayne State University Press, 2003.

NOËL, Burch, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2004 (8ª edición)

OLIVERA OLIVERA, Jorge Ernesto, *Intrusismos de lo real en la Narrativa de Mario Levrero*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 2011 (13ª edición)

PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1998 (6ª edición)

ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001

ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, *El texto infinito: Ensayos sobre el cuento popular*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2004

- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche, "La conspiración fantástica: una perspectiva lingüístico-cognitiva sobre la evolución del género", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 43, 2010
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html> Consultado el 19 de abril de 2014
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Ariel, Barcelona 2009.
- SAVATER, Fernando, *La Tarea del héroe*, Ariel, Barcelona, 2010 (1ª edición libro electrónico)
- SAVATER, Fernando, *Misterio, emoción y riesgo*, Ariel, Barcelona, 2008
- SAYER, George, CALDECOTT, Stratford, CURRY, Patrick, MURRAY, Robert, COULOMBE, Charles A., SCHELL, James V., FAIRBIRN, Elwin, ALDRICH, Kevin, PEARCE, Joshep, GUNTON, Colin, JEFFREY, Richard, LAWHEAD, Stephen R., MCGRATH, Sean, HOOPER, Walter, *J.R.R. Tolkien, señor de la tierra media*, Minotauro, Barcelona, 2002
- SOLAZ FRASQUET, Lucía *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*, Universidad de Valencia, Valencia 2003
- TOLKIEN, J.R.R., *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Madrid, 1998
- TODOROV, Tzvetan *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México D.F., 1981 (2ª edición)
- VOGLER, Christopher, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Productions, Studio City, 2007 (3ª edición)
- WALTERS, James, *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms*, Intellect Ltd, 2011 (Edición kindle)
- WALTERS, James, *Fantasy Film A Critical Introduction*, Berg, Oxford, 2011 (Edición Kindle)
- ZIPES, Jack, *The enchanted screen, the unknown history of fairy-tale films*, Routledge, Nueva York, 2011

2 Bibliografía sobre las películas analizadas

AUGUST John (2004), *Introduction to paperback version*. <http://johnaugust.com/2004/paperback-version-of-shooting-script-now-available> . Consultado el 07 de mayo de 2014

CHESHIRE Ellen, Ang Lee, *Pocket Essentials*, Harpenden, 2001

CROTHERS DILLEY, Whitney, *The cinema of Ang Lee*, Wallflower Press, Londres 2007

LAMBLE, David. *The world of the labyrinth*. En The Bay Area Reporter. 01/04/2007. http://www.ebar.com/arts/art_article.php?sec=film&article=288 Consultado el 14 de marzo de 2013

LAMMERS, Tim: 2004. 'Big Fish' Song Real Catch For Pearl Jam <http://www.lifewhile.com/entertainment/2751996/detail.html> Consultado el 11 de marzo de 2012

MARCOS ARZA, Marcos, *Tim Burton*, Cátedra, Madrid, 2007 (2ª edición)

MARTEL, Yann, *La vida de Pi*, Destino, Barcelona 2012 (Primera edición en libro electrónico)

RODRÍGUEZ, Hilario J., *Tim Burton*, Ediciones JC, Madrid 2006

SALISBURY, Mark (2006) *Tim Burton por Tim Burton*, Alba Editorial, Barcelona 2009

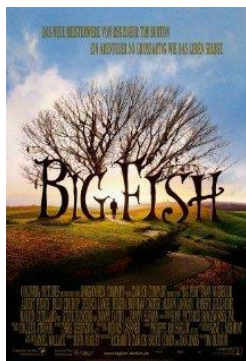
SOLAZ FRASQUET, Lucía *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*, Universidad de Valencia, Valencia 2003

TORO del, Guillermo, *Guion cinematográfico de El Laberinto del Fauno*, Ocho y medio, Madrid, 2006

WALLACE Daniel, *Big Fish*, Siglo XXI de España editores, Madrid 2004 (2ª edición)

VIII. Filmografía

1 Películas de fantasía del siglo XXI



BIG FISH

Título Original: Big Fish

Dirección: Tim Burton

Guion: John August

Producción: Columbia Pictures Corporation

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2003

Reparto: Ewan McGregor, Albert Finney, Billy Crudup



DESCUBRIENDO NUNCA JAMÁS

Título Original: Finding Neverland

Dirección: Mark Foster

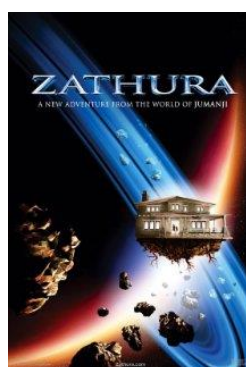
Guion: Allan Knee, David Magee

Producción: Miramax, FilmColony

Países: Estados Unidos, Gran Bretaña

Año de lanzamiento: 2004

Reparto: Johnny Depp, Kate Winslet, Julie Christie



ZATHURA. UNA AVENTURA ESPACIAL

Título Original: Zathura: A Space Adventure

Dirección: Jon Favreau

Guion: David Koepp

Producción: Columbia Pictures Corporation

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2005

Reparto: Josh Hutcherson, Jonah Bobo, Dax Shepard



LA MÁSCARA DE CRISTAL

Título Original: MirrorMask

Dirección: Dave McKean

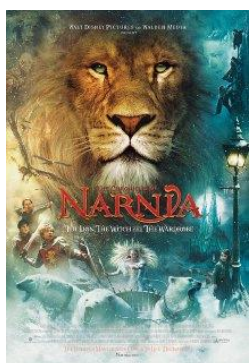
Guion: Neil Gaiman, Dave McKean

Producción: Destination Films

Países: Reino Unido | Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2005

Reparto: Stephanie Leonidas, Jason Barry, Rob Brydon



LAS CRÓNICAS DE NARNIA: EL LEÓN, LA BRUJA Y EL ARMARIO

Título Original: The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe

Dirección: Andrew Adamson

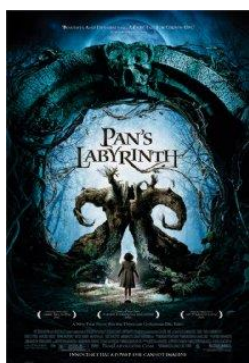
Guion: Ann Peacock, Andrew Adamson

Producción: Walt Disney Pictures

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2005

Reparto: Tilda Swinton, Georgie Henley, William Moseley



EL LABERINTO DEL FAUNO

Título Original: El laberinto del fauno

Dirección: Guillermo del Toro

Guion: Guillermo del Toro

Producción: Estudios Picasso

Países: España

Año de lanzamiento: 2006

Reparto: Ivana Baquero, Ariadna Gil, Sergi López



THE FALL. EL SUEÑO DE ALEXANDRIA

Título Original: The Fall

Dirección: Tarsem Singh

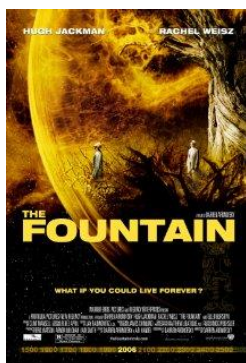
Guion: Dan Gilroy, Nico Soultanakis

Producción: Googly Films

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2006

Reparto: Lee Pace, Catinca Untaru, Justine Waddell



LA FUENTE DE LA VIDA

Título Original: The Fountain

Dirección: Darren Aronofsky

Guion: Darren Aronofsky

Producción: Warner Bros.

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2006

Reparto: Hugh Jackman, Rachel Weisz, Sean Patrick Thomas



UN PUENTE HACIA TERABITHIA

Título Original: Bridge to Terabithia

Dirección: Gabor Csupo

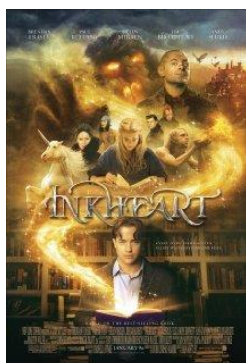
Guion: Jeff Stockwell and David Paterson

Producción: Waldem Media, Hal Lieberman Company, Lauren Levine Productions Inc.

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2007

Reparto: Josh Hutcherson, AnnaSophia Robb, Zoey Deschanel



CORAZÓN DE TINTA

Título Original: Inkheart

Dirección: Iain Softley

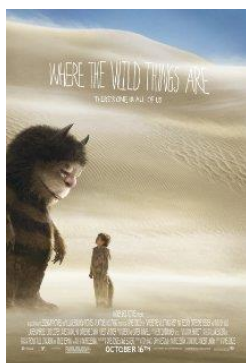
Guion: David Lindsay-Abaire, Cornelia Funke

Producción: New Line Cinema

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2008

Reparto: Brendan Fraser, Andy Serkis, Eliza Bennett



DONDE VIVEN LOS MONSTRUOS

Título Original: Where the Wild Things Are

Dirección: Spike Jonze

Guion: Spike Jonze, Dave Eggers

Producción: Warner Bros.

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2009

Reparto: Max Records, Catherine O'Hara, Forest Whitaker



LOS MUNDOS DE CORALINE

Título Original: Coraline

Dirección: Henry Selick

Guion: Henry Selick, Neil Gaiman

Producción: Focus Features

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2009

Reparto: Dakota Fanning, Teri Hatcher, John Hodgman



ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Título Original: Alice in Wonderland

Dirección: Tim Burton

Guion: Linda Woolverton

Producción: Walt Disney Picture

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2010

Reparto: Mia Wasikowska, Johnny Depp, Helena Bonham Carter



SUCKER PUNCH

Título Original: Sucker Punch

Dirección: Zack Snyder

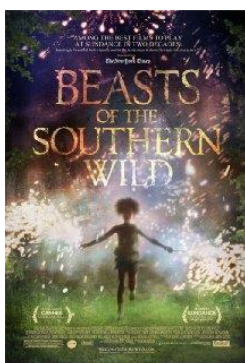
Guion: Zack Snyder, Steve Shibuya

Producción: Warner Bros.

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2011

Reparto: Emily Browning, Vanessa Hudgens, Abbie Cornish



BESTIAS DEL SUR SALVAJE

Título Original: Beasts of the Southern Wild

Dirección: Benh Zeitlin

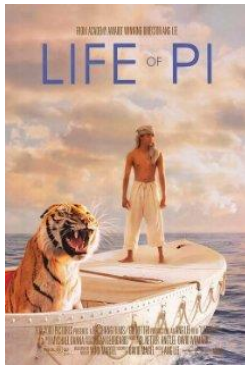
Guion: Lucy Alibar, Benh Zeitlin

Producción: Cinereach

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2012

Reparto: Quvenzhané Wallis, Dwight Henry, Levy Easterly



LA VIDA DE PI

Título Original: Life of Pi

Dirección: Ang Lee

Guion: David Magee

Producción: Fox 2000 Pictures

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2012

Reperto: Suraj Sharma, Irrfan Khan, Adil Hussain



OZ, UN MUNDO DE FANTASÍA

Título Original: Oz the Great and Powerful

Dirección: Sam Raimi

Guion: Mitchell Kapner, David Lindsay-Abaire

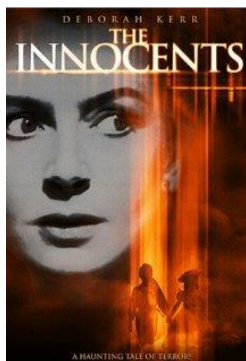
Producción: Walt Disney Pictures

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2013

Reperto: James Franco, Michelle Williams, Rachel Weisz

2 Películas fantásticas



SUSPENSE

Título Original: The Innocents

Dirección: Jack Clayton

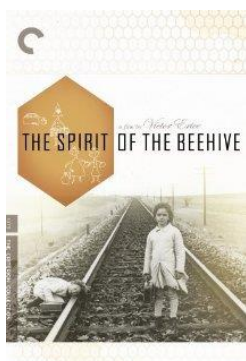
Guion: William Archibald, Truman Capote

Producción: Twentieth Century Fox

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 1961

Reparto: Deborah Kerr, Peter Wyngarde, Megs Jenkins, Michael Redgrave



EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

Título Original: El espíritu de la colmena

Dirección: Víctor Erice

Guion: Víctor Erice, Ángel Fernández Santos, Francisco J. Querejeta

Producción: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas

Países: España

Año de lanzamiento: 1973

Reparto: Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Ana Torrent, Isabel Tellería



PESADILLA EN ELM STREET

Título Original: A Nightmare on Elm Street

Dirección: Wes Craven

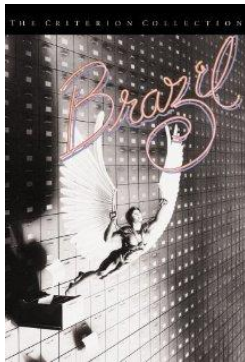
Guion: Wes Craven

Producción: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 1984

Reparto: John Saxon, Ronee Blakley, Heather Langenkamp, Amanda Wyss



BRAZIL

Título Original: Brazil

Dirección: Terry Gilliam

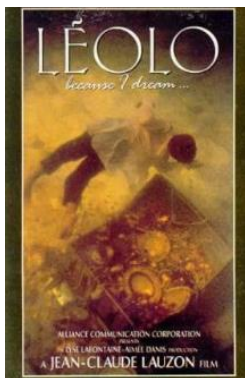
Guion: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown

Producción: Embassy International Pictures

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 1985

Reperto: Jonathan Pryce, Robert De Niro, Katherine Helmond, Ian Holm



LÉOLO

Título Original: Léolo

Dirección: Jean-Claude Lauzon

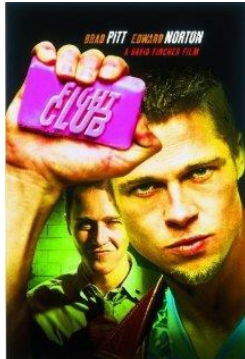
Guion: Jean-Claude Lauzon

Producción: Alliance Films Corporation

Países: Canadá

Año de lanzamiento: 1992

Reperto: Gilbert Sicotte, Maxime Collin, Ginette Reno, Julien Guimard



EL CLUB DE LA LUCHA

Título Original: Fight Club

Dirección: David Fincher

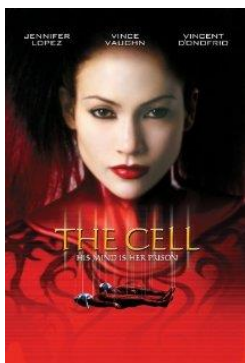
Guion: Jim Uhls

Producción: Fox 2000 Pictures

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 1999

Reperto: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, Meat Loaf



LA CELDA

Título Original: The Cell

Dirección: Tarsem Singh

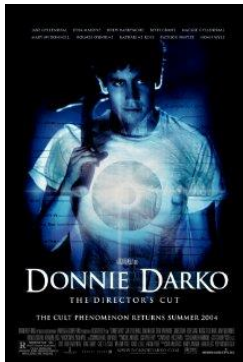
Guion: Mark Protosevich

Producción: New Line Cinema

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2000

Reperto: Jennifer Lopez, Colton James, Dylan Baker, Marianne Jean-Baptiste



DONNIE DARKO

Título Original: Donnie Darko

Dirección: Richard Kelly

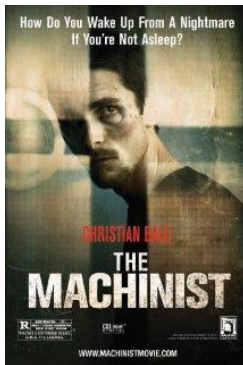
Guion: Richard Kelly

Producción: Pandora Cinema

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2001

Reparto: Jake Gyllenhaal, Holmes Osborne, Maggie Gyllenhaal, Daveigh Chase



EL MAQUINISTA

Título Original: The Machinist

Dirección: Brad Anderson

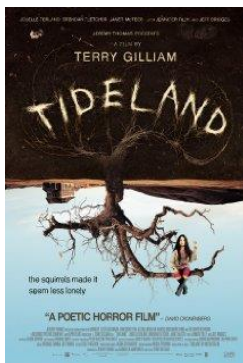
Guion: Scott Kosar

Producción: Filmax Group

Países: España

Año de lanzamiento: 2004

Reparto: Christian Bale, Jennifer Jason Leigh, Aitana Sánchez-Gijón



TIDELAND

Título Original: Tideland

Dirección: Terry Gilliam

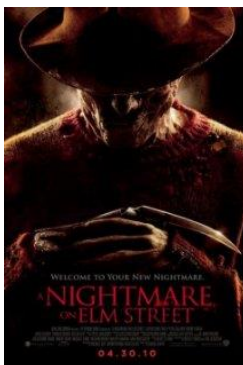
Guion: Tony Grisoni, Terry Gilliam

Producción: Recorded Picture Company

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2005

Reparto: Jeff Bridges, Jennifer Tilly, Jodelle Ferland



PESADILLA EN ELM STREET

Título Original: A Nightmare on Elm Street

Dirección: Samuel Bayer

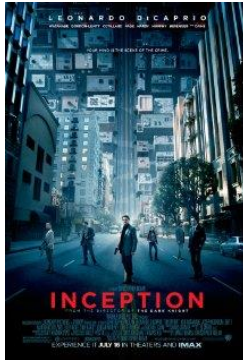
Guion: Wesley Strick, Eric Heisserer

Producción: New Line Cinema

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2010

Reparto: Jackie Earle Haley, Rooney Mara, Kyle Gallner



ORIGEN

Título Original: Inception

Dirección: Christopher Nolan

Guion: Christopher Nolan

Producción: Warner Bros.

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2010

Reparto: Leonardo DiCaprio, Joseph Gordon-Levitt, Ellen Page



BIRDMAN o (LA INESPERADA VIRTUD DE LA IGNORANCIA)

Título Original: Birdman: Or (The Unexpected Virtue of Ignorance)

Dirección: Alejandro González Iñárritu

Guion: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone y Alexander Dinelaris

Producción: New Regency Pictures, M Prods, Grisbi Productions, TSG Entertainment, Worldview Entertainment

Países: Estados Unidos

Año de lanzamiento: 2014

Reparto: Michael Keaton, Zach Galifianakis, Edward Norton

Madrid 25 de mayo de 2015

